publicación de

cine universitario

film

Stanley Kramer

Censura Hays

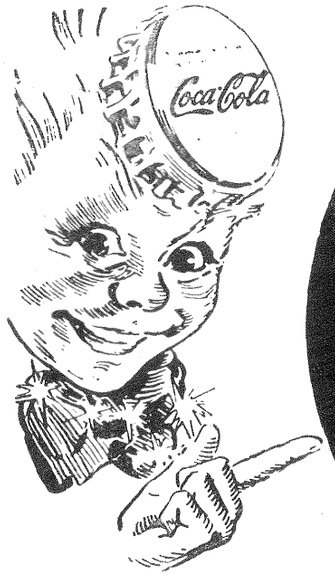
Chaplin

Autant-Lara

Nuevos directores: Richard Brooks

9

NOVIEMBRE 1952



Tome

Coca-Cola

MARCA REG.

Bien helada

LIBRERIA INTERNACIONAL SAN MARCO

E. L. I. S. A.

Julio Herrera y Obes, 1389 — Teléfono: 95227

presenta las siguientes obras:

ANNUAIRE DU THEATRE, 1951, pág. 806	$ 13.20
ARISTARCO Guido.— Storia delle teoriche nel film, 1951, pág. 300	" 10.50
BAKER Blanch.— Theatre and allied arts, 1952 pág. 540	" 35.—
BARRAULT, J.-L.— Reflections on the theatre, 1952, pág. 160	" 13.50
BLUM Daniel.— Screen world, 1951, pág. 256	" 10.50
BLUM Daniel.— Pictorial history of the American theatre, 1951, pág. 320	" 22.50
BUCHANAN Andrew.— Film making from script to screen, 1951, pág. 160	" 6.60
D'AMICO Silvio.— Storia del Teatro Drammatico, 1950, 4 t.	" 90.—
FLOREY Robert.— Hollywood d'hier et d'aujourd'hui, 1948, pág. 380	" 14.30
JARRAT Vernon.— Italian Cinema, 1951, pág. 116	" 9.—
LE CINEMA ET LES CINEASTES.—1951, pág. 160	" 8.50
LE THEATRE ET LES COMEDIENS.— 1951, pág. 160	" 8.50
LO DUCA.— Storia del cinema, 1951, pág. 100	" 0.85
MADRID Francisco.— 50 años de cine, 1946, pág. 210	" 3.50
MONIER Pierre.— Le livre du cinéaste amateur, 1951, pág. 400	" 14.40
PRAMPOLINI Enrico.— Scenografia Italiana, 1951, pág. 150, ill. 56	" 3.60
THEATRE WORLD ANNUAL.— 1952, pág. 176	" 11.25
VENEZIA 1950.— XIª exposición internacional de arte cinematográfico, pág. 100	" 3.50
VINCENT Carl.— Storia del cinema, 1949, pág. 500	" 24.—

film

nueve

9 NOVIEMBRE 1952

cine universitario

publicación de

dirección — H. Alsina Thevenet, Jaime Francisco Botet.

dirección gráfica — Arq. Walter Chappe Píriz.

consejo de redacción — Jorge A. Arteaga, Gastón Blanco Pongibove, Walther Dassori Barthet, Antonio Larreta, Julio L. Moreno, E. Rodríguez Monegal, Hugo Rocha, Giselda Zani.

corresponsales — Nicolás Mancera (Argentina), Julio Ponce de León (EE.UU.), Luiz Alipio de Barros (Río Janeiro), P. F. Gastal (Porto Alegre).

en este número

2 producción independiente en hollywood: stanley kramer
4 el cine en el mundo: suecia
5 la censura hays
10 adaptación y guión cinematográfico (un cuento para hollywood)
13 chaplin inmigrante, segunda edición
15 limelight (candilejas)
17 un estilo en el cine francés: claude autant-lara
26 un estreno y un realizador: richard brooks
28 congreso de la f. i. a. f., amsterdam 1952
32 cine universitario: cartelera noviembre

FILM es publicada mensualmente por CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY, cine-club patrocinado por la Universidad de la República, con sede en Colonia 1176, Montevideo, Uruguay. El ejemplar se entrega gratuitamente al socio de CINE UNIVERSITARIO; el precio de venta al público es de $ 0,30 en Montevideo y de $ 0,40 en el Interior del país. La suscripción anual cuesta $ 3,50 en Montevideo y $ 4,00 en el Interior y Exterior del país. Todo el material publicado ha sido escrito especialmente para FILM, salvo indicación en contrario. Se autoriza su reproducción, con mención expresa de procedencia.

CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY

BIBLIOTECA

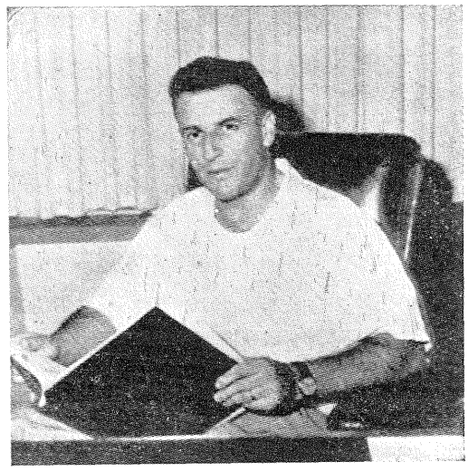
en la portada, Brigitte Fossey en JEUX INTERDITS (Juegos prohibidos) de René Clement, Gran Premio Internacional de Venecia

producción independiente en Hollywood:

Stanley KRAMER

KRAMER NO ES UN ARTISTA NI UN FILÓSOFO, NO HA CONSEGUIDO hasta ahora una sola película que pueda ser llamada obra de arte, no ha hecho constar su nombre como director ni libretista ni fotógrafo. Quienes sólo examinan el cine en sede estética pueden olvidar el nombre de Kramer sin afectar las teorías cinematográficas que formulen; lejos de Chaplin, Flaherty, Eisenstein, Griffith y René Clair, la obra de Kramer es la de un productor moderno, con cinco años de una actuación más gobernada por el dinero que por ningún impulso vocacional. Sin embargo, casi todos sus films han obtenido elogios parciales de la crítica, y alguno **(Death of a Salesman)** se ha hecho notar en Venecia; por otro lado, Hollywood ha tomado debida nota de que Kramer consiguió costos bajos, resultados altos, tiempos mínimos, eligiendo temas con cierta audacia y ensayando intensivamente todo el film antes de rodar la primera de sus escenas.

La misión del productor resulta una de las más ignoradas y peor entendidas por el público. Para el profano, el productor se identifica con un pasivo capitalista que coloca el dinero y cobra los beneficios o, en un grado más avanzado, con un industrial que calcula costos, tiempo e índole de la inversión, materias primas necesarias, y contratos que le garanticen cierta ganancia. Desde luego, el productor hace mucho más, y en una industria compleja como la de Hollywood, debe ser un capitalista pero también un gerente, un estratega, un coordinador. Las películas no se ruedan en el orden cronológico en que aparecen en la pantalla; suelen concentrarse primero los fragmentos de determinados escenarios, para poder derruirlos y levantar otros; pueden agruparse los fragmentos en que interviene cierto intérprete, porque antes y después de determinada fecha no se podrá contar con él; hay que entenderse con algunas necesidades del estudio, con algunos requerimientos de la censura (Código de Producción), con diferentes criterios sostenidos por libretistas, directores o fotógrafos, con elementos imprevistos en el plan de filmación, o con el costo insólito de los que estaban previstos. Todo ello requiere coordinación y aun sabiduría; cuando se trabaja en una gran empresa, con departamentos que se ocupan de argumentos, de escenarios, de iluminación y de montaje, la tarea se simplifica, pero el resultado es más rutinario y opaco; cuando se trabaja en pequeños grupos, con una idea de algún brillo o audacia, el productor queda obligado a estar en todos lados y a prever lo imprevisible. El mismo Kramer señala que el comienzo de cada una de estas empresas fuerza a empujar tratos simultáneos, consiguiendo el dinero, la obra, la estrella, el estudio y el tiempo, y sabiendo que si se rompe uno cualquiera de esos hilos no tendrá otra salida que soltar los otros. El productor independiente, dice, **"es como el artista de hace tres o cuatro siglos, que ocupaba la mitad de su tiempo en elegir y mezclar sus colores, fabricar sus propios pinceles y marcos, estirar sus telas"**. No puede hacer comedias musicales que le den dinero con el que experimentar después, porque eso mismo lo hacen mejor los grandes estudios, y competirles es suicidarse; tampoco puede hacer un experimento que sea un globo de ensayo, porque no podrá aguantar la pérdida. **"Para hacerse un lugar propio**, dice Kramer, **tiene que agregar algo a la producción de la industria; no puede ser un eco menor de lo que sus mayores están haciendo mucho mejor que él."**



hollywood de postguerra

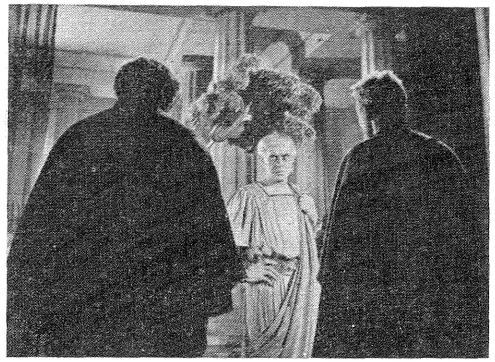
No se concibe a Hollywood filmando **Justice est faite** (Cayatte), **Ladri di biciclette** (de Sica) o **Los olvidados** (Buñuel). La ausencia de talento no puede ser una adecuada explicación, porque la inteligencia no se reparte por zonas; una mejor explicación es la de que Hollywood no puede prescindir de estrellas, o no puede desafiar al Código de Producción, o no puede producir películas para un nivel superior que el promedio de los públicos; el resultado es que no puede apoyar la iniciativa individual de algunos de sus creadores como suele hacerse, aun con fracaso comercial, en el cine europeo. Algunos audaces han experimentado sin embargo en el cine americano, y aparte de un movimiento de vanguardia (apenas conocido fuera de EE. UU.), ha habido quienes introdujeron en Hollywood otras fórmulas de éxito que las costosas superproducciones. Los films resultantes no descartaban por cierto la perspectiva del beneficio comercial, pero poseyeron originalidad de tema, sobriedad de realización, economía general de plan. Mientras fué director de producción de RKO (hasta 1948) Dore Schary se prestigió con **Crossfire** (Encrucijada de odios, 1947, de Edward Dmytryk), **They Live By Night** (Sendas torcidas, 1948, de Nicholas Ray), **The Window** (La ventana, 1948, de Ted Tetzlaff), **Set-Up** (El luchador, 1948, de Robert Wise); posteriormente, como director de producción en Metro Goldwyn Mayer, hizo **Act of Violence** (Pasiones humanas, 1948, de Fred Zinnemann), **Crisis** (1950, de Richard Brooks), **Mystery Street** (El misterio de la playa, 1949, de John Sturges), **Side Street** (La calle de la muerte, 1949, de Anthony Mann). Por otro lado, los estudios Enterprise dieron a Metro Goldwyn Mayer la distribución de algunos títulos muy notables: **Caught** (Codicia, 1948, de Max Ophuls), **Body and Soul** (Carne y espíritu, 1947, de Robert Rossen), **Force of Evil** (La fuerza del mal, 1948, de Abraham Polonsky); en todos ellos el productor fué Bob Roberts. Pueden agregarse otros nombres: Robert Rossen como productor de **The Undercover Man** (Destino de fuego, 1949, de Joseph H. Lewis), Louis de Rochemont como productor de **Lost Boundaries** (Linderos perdidos, 1949, de Alfred Werker), Mark Hellinger como productor de **Naked City** (La ciudad desnuda, 1948, de Jules Dassin). Estos y otros títulos tienen, por sobre diferencias individuales, algunos rasgos comunes: realismo de ambiente, asuntos policiales, economía de narración, sentido documental, algún apunte de intención social. Todos deben algo a la técnica del mejor cine americano de acción (1933/39) y a la influencia o la competencia del cine europeo de post-guerra; todos son imperfectos como obras, pero ilustran con abundancia un buen momento del cine americano.

la revelación kramer

Cualquiera de esos productores, y ciertamente algunos de sus directores, libretistas y fotógrafos, podría merecer un análisis más minucioso; si Stanley Kramer ha merecido los honores de artículos especiales en Inglaterra, en Francia y en el mismo Hollywood, es porque su grupo de producción se ha mantenido más tiempo, porque los estudios grandes han emulado sus prácticas, y porque Kramer llegó al triunfo de albergarse en una empresa (Columbia) sin perder su iniciativa y su independencia. Antes que Kramer comenzara a producir (mayo 1947) había martillado clavos para construir escenarios, había sido Teniente en la guerra, había ingresado a un estudio mayor donde colaboró en documentación para diversos libretos y, sobre todo, había pasado tres años en un cuarto de montaje, **"donde aprendió la locura de rodar material que nunca habría de llegar a la pantalla"**. En 1947 se asoció con un ex-agente de publicidad, George Glass, y con un capital total de $ 25.000 tomaron opciones para filmar treinta cuentos cortos de Ring Lardner. El primer film, **So This Is New York**, financiado con préstamos, promesas, salarios diferidos, convenios para la distribución, incluyó a un comediante de radio, Henry Morgan, y a estrellas de poca importancia comercial (Dona Drake, Virginia Field, Hugh Herbert, Rudy Vallee, Leo Gorcey); debió rodarse con sacrificio de algunas costosas ideas iniciales, pero se mantuvo fiel, según un cronista, al espíritu del cuento original de Lardner **(The Big Town)**, y al entretenimiento que quiso ser. Su distribución no llegó al exterior, pero la

(continúa en pág. 30)

el cine en el mundo



SUECIA

el último film de Alf Sjöberg

Entre enero y noviembre de 1951, los productores suecos declararon el lock-out, como protesta ante el gobierno que por un lado prohibía la suba del precio de las entradas a los espectáculos y por otro gravaba con nuevos impuestos a la exhibición. Cuando el Estado cedió, permitiendo el aumento del precio de las entradas y reduciendo los gravámenes, la industria cinematográfica volvió al trabajo con intensidad. Simultáneamente, el cine sueco obtuvo sucesivas consagraciones en Festivales europeos y sud americanos; varios de sus realizadores —Alf Sjöberg, Ingmar Bergman— lograron notoriedad mundial.

De los nuevos films que se acaban de rodar, uno de los más ambiciosos parece ser **BARABBAS**, dirigido por Sjöberg, fotografiado por Sven Nykvist, con la dirección artística de Rune Waldekranz y la actuación de Ulf Palme (que hiciera el mayordomo, en **FRÖKEN JULIE**) en el papel del título. Este es el duodécimo film de Sjöberg; de los once anteriores sólo tres han sido exhibidos en Montevideo, **HIMLASPELET** (El camino del cielo, 1942), **HETS** (El sádico, 1944) y **FRÖKEN JULIE** (La señorita Julia, 1951).

BARABBAS es el nombre de una de las novelas que le valieron al escritor sueco Pär Lagerkvist el Premio Nobel de Literatura del año 1951. Su acción se desarrolla en Palestina y Roma; Sjöberg ha filmado los exteriores en su ubicación auténtica, trasladando su equipo a Haifa, Jerusalem y Galilea, donde filmó en marzo, y a Roma, con el Foro, las Catacumbas y el Tívoli, que fotografió en abril. El rodaje se completó, luego, en Estocolmo, con las escenas en interiores.

la censura hays

el código de producción niega la verdad al cine

conflicto racial: Canad Lee y Mel Ferrer en LOST BOUNDARIES (Linderos perdidos)

En un primer artículo de esta serie (ver FILM 5) se procuró determinar que el Código de Producción fué la respuesta de la industria a la comprobada disminución de las ganancias, debida, entre otros factores, a las imprevisibles prohibiciones y mutilaciones a que el material cinematográfico había sido sometido, en diferentes Estados americanos y en diversos países del mundo; en todos los casos, celosos guardianes de la moral propusieron o ejecutaron esas censuras. El Código fué promulgado en 1930; recién en 1934 se publicó la plataforma filosófica y moral que lo informaba, y que aparece así como una racionalización posterior. Mantener el Código, con los problemas administrativos que plantea, supone gastos para la industria, pero más costoso sería para ella el someterse a una censura múltiple y posterior al estreno de cada film. Existe, además, una censura estadual, federal o municipal en diversos sitios de Estados Unidos, más el agregado de la Legión de la Decencia y organizaciones similares, todos cuyos esfuerzos se sobreponen a la labor previa cumplida en cada caso por el Código de Producción. Esas censuras municipales no son abolidas, entre otros motivos por ser una lucrativa fuente de impuestos: el estado de New York ganó por tal concepto, entre 1921 y 1947, cuatro millones netos de recaudación (citado en **Freedom of the Movies**, Univ. of Chicago Press, 1947, pág. 178). Un examen del Código de Producción, cuya índole ya fuera vista anteriormente (ver FILM 5 y 7), debe completarse con un enfoque de sus resultados en la enorme industria cinematográfica, y con las medidas propuestas para su modificación o supresión.

los ojos de la tijera

En setiembre de 1949, Samuel Goldwyn, uno de los productores más independientes de Hollywood, pronunció una conferencia en la Convención Anual de Exhibidores Cinematográficos, reunida en la ciudad de Los Angeles. Buena parte de sus palabras estuvo dedicada al Código de la Producción. **"Debiéramos avergonzarnos de que la cinematografía sea la única industria o arte del país que deba someterse, por anticipado, a la censura. No hay ninguna otra entidad que tenga que vender, exponer o decir algo y que antes deba ir, sombrero en mano, a algún funcionario subalterno y decirle: "—¿Por favor, puedo hacer esto?" Me opongo a la censura en la teoría y en la práctica. En principio porque es una intromisión intolerable en nuestros derechos como nación libre y, en la práctica, porque produce el descenso del nivel general de la cinematografía hasta el más bajo común denominador. El resultado es que, aunque producimos algunas películas muy buenas, consideramos que la mayor parte de nuestra producción tiene poca y verdadera substancia, si es que tiene alguna. Nuestro temor a lo que harán los censores nos impide describir la vida tal como es en la realidad. Seguimos contando una porción de pequeños cuentos de hadas, huecos, que no tienen relación con nada vital y que carecen, específicamente, de gran atracción para el inmenso público que ha pasado de los treinta años. Cuando digo que la censura debe suprimirse, no estoy pidiendo permiso para hacer películas que ofendan en lo más mínimo la decencia pública, sino que digo que una vez demostrada claramente nuestra competencia y entregados nuestros films quedemos, ustedes y yo, libres de la interferencia de ciertas mentalidades estrechas que piensan justificar su existencia empleando tijeras en vez de inteligencia".** (Según LA PRENSA, Buenos Aires, 27-9-49.)

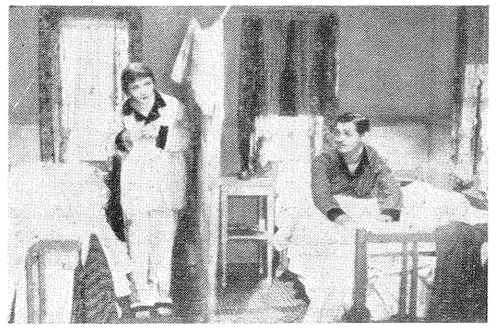
De la misma opinión son críticos como B. R. Redman, quien escribió en SATURDAY REVIEW OF LITERATURE (diciembre 1938) que **"es la censura lo que vuelve a los films de Hollywood vacíos y desprovistos de sentido"** y profesores como Sawyer Falk, de la Universidad de Syracuse: **"el Código de Producción, en espíritu y de hecho, impide al film todo intento de totalidad de expresión: ésta es la verdadera, imperdonable inmoralidad"** (en FILMS, junio 1939, citado por R. Inglis, op. cit., pág. 182).

tema y variaciones

¿Qué latitud da el Código Hays a la creación cinematográfica? Según el segundo de los Principios Generales en que se basa su articulado, el film **"sólo podrá mostrar la vida normal y corriente"**. Podría preguntarse desde ya qué posibilidad queda para la imaginación cuando se comienza por decretar la expulsión de todo hecho que no se dé con la suficiente regularidad como para quedar incorporado al "standard" de vida diaria. Pero más peregrino resulta el concepto que tiene el Código de vida normal y corriente. De la lectura de sus disposiciones se deduce que, normal y corrientemente, el matrimonio es un sacramento inviolable, una institución feliz no destinada al fracaso ni al adulterio, en la que se procrea desde camas separadas; que el crimen no paga; que la gente no bebe, no juega, no consume drogas, no viste nunca de modo contrario a la moral pública (ni siquiera en privado) y no mantiene relaciones amorosas de pronóstico reservado. Este proyecto para un paraíso terrenal con que el Código reforma de golpe a la especie humana, desterrando todo vicio, toda maldad, todo delito, es el punto de partida obligado para los films de Hollywood, que sólo podrán sujetar esa realidad a los estrictos requerimientos del tema. Escamoteando así buena parte de la vida humana, el creador cinematográfico se ve obligado a hacer equilibrios en la cuerda floja del clisé, del lugar común, privado del libre juego de la imaginación, reducido en sus movimientos por el par de muletas con que se evita que caiga en la tentación de mostrar el mundo tal cual es, sin afeites fariseos, en su crudeza, en su violencia, en su belleza más íntima.

Compárese, desde este punto de vista, la producción europea con la yanqui. **Sciuscia** (Lustrabotas, 1946), **Ladri di biciclette** (Ladrones de bicicletas, 1948), **Umberto D.** (1951) de De Sica; **Amore** (1948) de Rossellini, **Le jour se léve** (Amanece, 1939), **Les visiteurs du soir** (Los visitantes de la noche, 1942) de Carné, para citar algunos títulos consagrados o, en general, buena parte del realismo italiano de post guerra y del naturalismo francés de pre guerra (aparte de las causas que motivaron uno y otro) nunca hubieran podido producirse en Estados Unidos. Cuando **Ladri de biciclette** o **Amore** son estrenados en la Unión, el primero sufre cortes, es acusado de **"derrotista y deprimente"** y el segundo causa varios escándalos, prohibiciones y dos juicios ante la Suprema Corte de Justicia que dictamina que el cargo de **"sacrílego"**, hecho al film, es anticonstitucional, permitiendo así su proyección en todo el país. Cuando los hermanos Hakim, productores de **Le jour se léve** y de **Pépé-le-Moko** (1937, de Julien Duvivier), deciden refilmarlos en Estados Unidos (**The Long Night**, La noche eterna, 1948, de Anatole Litvak y **Algiers**, Argelia, 1938, de John Cromwell) prescinden de toda la motivación erótica del primero y presentan, en el segundo, una Kasbah pulida, recién barrida, limpia del promiscuo hacinamiento de mendigos, delincuentes y prostitutas que ambientaban la versión original. Lo mismo pasa cuando un tema adulto es adaptado para la pantalla de Hollywood.

La novela "El poder y la gloria" de Graham Greene propone como personaje central a un torturado sacerdote, pecador y bebedor. La versión cinematográfica (**The fugitive**, 1947, de John Ford) inventa en cambio un noble y virtuoso sacerdote perseguido, reformando las faltas del protagonista de Greene y hasta incurriendo en la graciosa falsedad de atribuir, a un malvado sargento de caballería, el hijo que en la novela era del sacerdote, para después proporcionar a éste una muerte edificante, que obra el milagro de convertir al oficial. El Código ordena no ridiculizar a ningún sacerdote, sea cual sea su religión, y tratar de modo digno a todo representante de cualquier profesión. La razón es que, hoy o mañana, por la posición económica y social que ocupan, esos profesionales o sacerdotes pueden atacar a la industria y causarle serios trastornos legales y económicos. Esta entrega al cliente de lo que desea ver, sin causarle penas ni molestias, parte del principio comercial de que el cliente siempre tiene razón, de dudosa aplicación en el terreno artístico. Aquel aforismo de Lope de Vega, gran proveedor teatral de su época, **"pues que las paga el vulgo, es justo — hablar en necio para darle gusto"** no podría ser tomado como un ideal estético pero sí como ideal económico. Por esa razón, el cine norteamericano postula villanos variados entre los miembros de diferentes profesiones, pero siempre lo hace a título personal, sin expedirse en ningún momento sobre vicios generales de una profesión determinada. En este terreno apenas se ha atrevido con empresarios de box o de fútbol americano, sin mayor éxito. El abogado malvado, el médico irresponsable, el juez fraudulento, son responsables en cuanto personas y es en esta calidad que reciben el condigno castigo. Ningún malvado, por otra parte, escapa sin su pena. No importa que la vida normal y corriente sea más compleja y demuestre no sólo que el malo triunfa a veces, sino también que su maldad suele provenir de causas oscuras no totalmente imputables a su persona y que no modifican algunas buenas disposiciones que todo ser guarda, más o menos ocultas. Para Hollywood, hay buenos y malos, recompensas y castigos. Esta infantil ley del Talión, obliga al final feliz en que el villano encuentra su castigo y el bueno su enamorada; sugiere también el beso final, púdico, breve, generalmente de pie, en ningún caso acostado o en otra posición sugestiva. Todo el mundo sabe que el amor suele hacerse acostado en dormitorios de camas de dos plazas. Este refinamiento burgués está desterrado de Hollywood, inventor de la cama gemela. Falto de la imaginación de los erotistas orientales, el Código recomienda el amor desde posiciones incómodas y a partir de los dos dólares del ineludible juez de paz. Todo el llamado "realismo americano" no ha podido eludir sino episódicamente estos prejuicios. Con su desenlace previsto, estos films tratan de mover su anécdota, de mucha acción, en escenarios reales, y de un modo documental. Muy pocos, sin embargo, han podido calar hondo en la dura corteza del Código. En general el realismo americano ha sido una emulación de caminos trazados por el cine europeo más reciente, y, asimismo, la iniciativa de algunos productores independientes como Mark Hellinger (hoy fallecido, y uno de los primeros en frecuentar el género), Louis de Rochemont (antes, productor de **March of Time**), Darryl F. Zanuck, Stanley Kramer, Abraham Polonsky, Dore Schary. Al lado de estos productores han trabajado directores especializados en este tipo de films, como Elia Kazan, Anthony Mann, Jules Dassin y, a veces, John Huston, Henry Hathaway. Algún caso aislado demostró valentía en el tratamiento de temas considerados "tabú" dentro de la industria. Por ejemplo, **Boomerang** (Crimen sin castigo, 1947, de Elia Kazan) proponía lo que



camas gemelas: Claudette Colbert y Clark Gable en IT HAPPENED ONE NIGHT (Lo que sucedió aquella noche)

su título español sugiere, pero la censura obligó a incluir un personaje exterior, mezclado misteriosamente en la trama y de cuya muerte se habla más tarde, sugiriendo que ése era el asesino que la policía no había podido localizar. Con más valentía, mostraba interrogatorios policiales muy reprobables, pero al mismo tiempo debió encarnar en su protagonista Dana Andrews todas las virtudes del buen fiscal. En una especie particular, el tema racial, el

cine llegó a ganar la buena batalla de dar al negro la oportunidad de librarse del clisé en que se lo había confinado y también de un artículo del Código que prohibe la mezcla de razas. El resultado fué que, pese a los reparos parciales que cabe dirigirles, esos films importaron e importan como un síntoma de inquietud progresista en una industria naturalmente esquiva y reticente. Entre esos reparos figuran la casualidad o la generosidad con que se administra, en los últimos metros, el entendimiento de blancos y negros, dando a entender que todo es cosa de mutua tolerancia, con lo que se sigue de espaldas al problema real. Merecen citarse los nombres de esos pocos films que tocaron el tema antisemita: **Crossfire** (Encrucijada de odios, 1947, de Edward Dmytryk), **Gentlement's Agreement** (La luz es para todos, 1948, de Elia Kazan) y los que trataron el problema negro, intolerancia más abundante en Estados Unidos: **Home of the Brave** (Clamor humano, 1949, de Mark Robson), **Pinky** (Lo que la carne hereda, 1949, de Elia Kazan), **Lost Boundaries** (Linderos perdidos, 1949, de Alfred Werker), **Intruder in the Dust** (Rencor, 1949, de Clarence Brown) y, el mejor de todos, **No Way Out** (El odio es ciego, 1950, de Joseph L. Mankiewicz) que hacía víctima a un negro (Sidney Poitier) del odio histérico de un blanco (Richard Widmark), derivaba su tema a la violencia física colectiva y no procuraba arreglar su drama con pronunciamientos sobre tolerancia sino que lo cerraba con un deliberado laconismo.

el código en acción

Para ilustrar cómo trabaja la oficina de administración del Código, que dirige el presbiteriano Joseph I. Breen, pueden ser útiles tres ejemplos.

Cuando Goldwyn envió a Breen el libreto de **Dead End** (Callejón sin salida o Punto muerto, 1937, de William Wyler) recibió una larga carta como contestación, uno de cuyos mejores fragmentos es éste, publicado por el SATURDAY EVENING POST (24-XII-38): **"Quisiéramos recomendar que fuera menos enfático al mostrar el contraste entre las condiciones en que viven los pobres en las casas de inquilinato y las de los ricos en sus casas de apartamentos. Especialmente, recomendamos no mostrar en ningún momento, o al menos, no enfatizar, la presencia de malolientes latas de basura y la de desperdicios flotando en el río al que los muchachos saltan o nadan. Esta recomendación se hace bajo la idea general del bien, porque nuestra opinión es que esas escenas están próximas a ofender al pudiente".**

En HOLLYWOOD QUARTERLY (vol. III, núm. 4) se habla de las dificultades que tuvo el mismo productor para la aceptación del libreto de

la censura hays

The Best Years of Our Lives (Lo mejor de nuestra vida, 1946, de William Wyler, escrita por Robert Emmett Sherwood según un tema de Mackinlay Kantor). Fueron objetadas fundamentalmente las escenas que tenían relación con el fracaso del matrimonio de Fred y Marie (Dana Andrews y Virginia Mayo) y el enamoramiento de Peggy (Teresa Wright). Las líneas censuradas decían: **"PEGGY.—No puedo soportar ver a Fred unido a una mujer que no quiere. Voy a romper ese matrimonio. AL.—¿Así que vas a romper ese matrimonio? ¿Lo vas a hacer con un hacha?"**

Breen objetó que Peggy no debería manifestar su propósito de ese modo y que la línea de su padre (Fredric March) debía ser eliminada por tratar con irrespetuosidad el sacramento del matrimonio. Goldwyn sabía que estas "recomendaciones" debían ser obedecidas al pie de la letra si quería ver su film aceptado. Pero había otras críticas. En otro pasaje, el libreto pedía un beso **"apasionado"** entre Al y su mujer Milly (Myrna Loy). Breen deseaba que no fuera **"lujurioso"**. Inmediatamente, la oficina objetó que había demasiadas escenas en que se bebía y que era "vulgar" que Al erutara después de tomar bromo-seltzer. El editor de Goldwyn contestó eliminando la palabra **"apasionado"**, explicando que las escenas aludidas eran vitales para el desarrollo adecuado del tema y que enmendaba el último detalle criticado transformándolo en un hipo. Pero Breen prohibió la escena final (el casamiento de Howard Russell y Cathy O'Donnell y el abrazo de Dana Andrews y Teresa Wright) por la inmoralidad que suponía el nuevo presunto casamiento del divorciado Fred. Mantuvo, por otra parte, su objeción al rompimiento del matrimonio entre Fred y Marie. Goldwyn se enfureció y fué personalmente a hablar con Breen. Nunca se hizo público lo que se acordó entre ellos, pero el film se rodó de acuerdo al libreto de Sherwood.

El último ejemplo lo proporciona **Conquest** (María Walewska, 1937, de Clarence Brown) que trataba como tema central los amores ilícitos de la condesa polaca con Napoleón. El film entraba de lleno en el capítulo del adulterio que **"aunque sea material temático, no debe nunca ser presentado explícitamente, justificado o presentado atractivamente"**. El truco que descubrió Breen para éste y otros casos fué el injerto de **"valores morales compensatorios"** que nivelaran la inmoralidad del tema. La búsqueda de estos valores llevó dos años, cincuenta y una cartas y siete escenas. La primera demostraba la nobleza del viejo conde Walewski al negarse a creer el engaño cuando le es revelado. La siguiente modificó la escena en que la Walewska

adulterio: Greta Garbo y Charles Boyer en CONQUEST (Maria Walewska)

decide visitar a Napoleón a pedir concesiones para los polacos. Napoleón la retiene a la fuerza **"demostrando que ella hizo lo posible por proteger su virtud"**. Luego, cuando la condesa vuelve, su esposo condena su conducta, deja el hogar, no pudiendo ya vivir bajo el mismo techo, y parte hacia Roma, para anular el matrimonio. En otra escena se mostraba la furia del hermano de la condesa cuando se entera de la razón de sus promociones en el ejército francés. Estos **"valores morales compensatorios"** lograban su mejor expresión cuando Napoleón no deja hablar a su amante, quien ha venido a comunicarle que espera un hijo de ambos, y le participa, a su vez, su próximo matrimonio con María Luisa de Austria. Esta escena **"demuestra que el hombre toma a la mujer cuando su pasión le dicta deseos pasajeros, pero que la abandona cuando su conveniencia es otra"**. Hacia el final, cuando la condesa llevaba a su hijo ante Napoleón, el niño rezaba a Dios **"que bendijera a su padre que nunca conoció"**, para, de inmediato, ante la aparición del Emperador, decir: **"Desearía que usted fuera mi papito..."** Según el documento correspondiente, **"esta escena constituye un poderoso retrato de la tragedia de la ilegitimidad"** (citado por Ruth Inglis, op. cit., págs. 162 a 164).

arte y moral

De las largas polémicas sobre arte y moral, puede llegarse a una serie de conclusiones. Entre los que se han preocupado de resumir resultados bastante incontestables sobre este lugar común, se encuentra nada menos que un padre jesuíta, llamado Nazzareno Taddei (en BIANCO E NERO, abril 1950):

I) Un Código de Producción coarta la libertad de creación del artista y es un atentado contra la libre emisión del pensamiento.

II) Arte y moral son dos aspectos bien distintos de la naturaleza racional del hombre, lo que significa que puede existir una obra que sea artística sin que sea moral y otra moral, que sea antiartística. Arte y moral son cosas substancialmente diversas: la presencia de una no implica la presencia de la otra, porque:

- **A) El arte tiene por objeto la Belleza. La moral, lo Bueno.**
- **B) El arte es aquella actividad espiritual que permite revestir de belleza lo que hace. La moral aquella que lo incita a actuar de acuerdo con su naturaleza de criatura social.**
- **C) El arte interesa a la sensibilidad y al conocimiento. La moral interesa a la voluntad.**
- **D) El arte refleja un hecho interior que se refleja en obra. La moral refleja un hecho exterior (ley natural o positiva) que se interioriza por ser aceptada por el hombre como "forma" del modo propio de obrar.**
- **E) El arte es sustancialmente el fruto de una actividad humana. La moral es la conformidad de la actividad humana con una ley superior, de carácter divino o de carácter social.**

posibles soluciones

En Estados Unidos existe una Comisión de Libertad de Prensa que tiene como función considerar todo lo relacionado con la libertad, deberes y responsabilidades de las comunicaciones por medio de los periódicos, radios, films, agencias noticiosas, revistas, libros, etc. Opera con un fondo donado por la empresa "Time" y la "Encyclopaedia Britannica" a la Universidad de Chicago. Esta Comisión, integrada por profesores norteamericanos y una sección extranjera, de la que formó parte Jacques Maritain hasta 1945 y en la que hoy figura John Grierson, publicó en 1947 una Declaración sobre la censura en los Estados Unidos, cuyos artículos dicen sustancialmente:

1) Las garantías constitucionales de libertad de prensa deben ser reconocidas al cine.

2) El gobierno debería usar sus poderes contra los trusts para destruir el monopolio cinematográfico de producción, distribución y exhibición. Una competencia saludable conduce a la industria a la variedad y calidad que requiere el interés público.

(Continúa en pág. 12)

Al Hirschfeld
(CINEMA N.o 31)

adaptación y guión cinematográfico

un cuento para hollywood

"Lo leí por puro accidente", dijo el productor. "Fué publicado hace más de diez años, como usted sabe. Mi esposa y yo estábamos en Cannes. Yo buscaba algo que leer, y lo encontré por casualidad en el hotel. *Henceforth to Seek,* por Jeremy Kitchworth. Nunca había oído hablar del libro ni del autor. Pero leí la primera página y de inmediato me sentí conquistado. Al terminar el libro, estaba muy preocupado. Usted sabe lo que son estas cosas. Era un material fílmico tan perfecto, que no podía creer que Selznick o Korda no hubieran adquirido ya los derechos. Encargué a los muchachos de la oficina que se ocuparan del asunto, y por cierto que les costó mucho trabajo encontrar a Kitchworth. ¿Dónde cree usted que estaba? Trabajando en una agencia de publicidad a la vuelta de la esquina. Y aún retenía sus derechos de autor. Metro había tomado una opción por tres meses, años atrás, pero la había dejado caducar. Los editores me dieron algo que hacer, al principio. Tenían derecho a un porcentaje sobre los derechos para el cine, y procuraron elevar el precio; pero se trataba de un libro publicado diez años atrás, así que pronto los hice volver a tierra. Desde luego, el autor estaba encantado. Tuve una larga charla con él. Usted sabe las ideas fantásticas que tienen los novelistas acerca de los productores de cine. Y no sin razón.

"Según mi experiencia, los productores en general abordan una novela que han comprado para producirla en cine, como si fuera un enemigo al que de una manera u otra hay que derrotar. ¿Por qué comprarla, si no quieren usarla? No, yo sé que la cosa no es tan simple. El productor necesita urgentemente un nuevo tema. Aparece algo que puede ser aceptable. Tal vez tiene un buen papel para una estrella que el productor ha contratado, y que debe emplear en algo. O tal vez necesite una proposición tangible para convencer a los muchachos capitalistas de que les conviene tratar con él. Una novela, sobre todo si es un *best-seller,* o una selección de algún Club de Libros, le da una base para las tratativas. Y si los derechos son elevados, eso puede determinar la magnitud de la producción. Pienso también que muchos productores se sienten más cómodos si tienen sobre su escritorio una propiedad literaria de probado atractivo. En cierta curiosa manera, el hecho mismo de que la cosa esté impresa y encuadernada le confiere una especie de magia. El título también. Cuando se le pregunta cuál va a ser su próximo film, puede contestar abiertamente: "Tal-Cosa", en lugar de murmurar algo acerca de que aun no está totalmente decidido. Y aunque todo el mundo anticipe que la película va a ser un paquete, él se siente a salvo, de algún modo. El *eligió* la novela, sí, pero no es responsable por ella. Tenía una vida independiente por sí misma, y en su inocencia, él se dejó engañar.

"Pero usted sabe todo esto. Lo que quiero decir es que yo no pienso así. A mí me gusta *Henceforth to Seek,* y por eso voy a filmarla. Y voy a filmar *Henceforth to Seek,* el libro quiero decir, no una parodia del original. Creo haber tranquilizado a Kitchworth sobre ese punto. Ya sé que vamos a tener dificultades con la censura, pero digo: "Muy bien, tengámoslas. Ya haremos frente a ese problema cuando llegue el momento". Más aún, voy a hacer que Kitchworth trabaje conmigo en la adaptación. Creo que lo tengo entusiasmado acerca del film. Y esa es, después de todo, la función principal de un productor, según creo yo: despertar entusiasmo en el pequeño grupo creador que realmente hace el film, darle dinamita".

"Creo que el hombre está loco", dijo Kitchworth. "Yo se lo dije, además. No con esas mismas palabras, claro, pero le dije que ni aún forzando la imaginación podía ver un film en mi libro. Pero él se limitó a sonreír, diciendo que su deber consistía en forzar su imaginación en términos cinematográficos. No sé lo que significa eso, pero será interesante averiguarlo. Me pagan bien, de todos modos".

"Henceforth to Seek", dijo el productor a la cronista del periódico, "es una lírica historia de amor basada en una antigua leyenda de los indios de Bolivia, que se refiere a la búsqueda de la mujer ideal. Jeremy Kitchworth, usted sabe, pasó su niñez en Bolivia. El título proviene de un poema que escribió cuando tenía dieciocho años:

"No me despidas; que desde ya parto en busca de otro amor allende las heladas montañas [de Maná."

Encantador, ¿no? Y ese es el sentimiento que quiero transferir a la pantalla. Desde luego, la escasez de divisas fuertes hará imposible enviar un equipo a Bolivia para fotografiar los exteriores. Probablemente tendremos que hacerlos en los Alpes Marítimos".

"Creo que estoy empezando a respetarlo", dijo Kitchworth. "Tiene un sentido extraordinario de la construcción argumental. Me hace sentir un aficionado. Si no hablara tanto del impulso creador, quizá llegaría a sentir simpatía por él. Otra cosa: empiezo a darme cuenta de lo poco que sé acerca de la producción de películas. ¿Recuerda aquel pasaje de la novela en que la chica, a punto de casarse, piensa en el amante a quien mató? Me llevó tres páginas el decir lo que ella piensa. El lo dice todo en una toma en que la muchacha mira una copa de agua, y luego vierte el agua lentamente sobre la arena. Me gustaría haber pensado en eso. ¿Sabe una cosa? Creo que el film puede resultar mejor que la novela. Sea como sea, me estoy divirtiendo.

"Es una lástima", dijo el productor, "y comprendo lo que siente Kitchworth; pero si Garry Roper va a interpretar al amante —y es absolutamente ideal para el personaje— tenemos que volver a estudiar el argumento. No es que me parezca mal que el astro muera a poco de empezar el film —creo que podría admitir eso, por más que su agente se opusiera— pero hay que considerar el aspecto económico del asunto. El problema es que necesito una recaudación mínima de doscientas mil libras en el mercado interno. Quiero hacer el film con Garry Roper, pero no me será

Eric Ambler

Nació en Londres (1909), rehusó un diploma de la Universidad de Londres, escribió una primera novela, **A Coffin for Dimitrios** (1939) que después fué filmada como **The Mask of Dimitrios** (La máscara de Demetrio, 1944, de Jean Negulesco). Otra novela, **Journey into Fear,** había sido filmada (Jornada de terror, 1943) por Norman Foster, con aparente colaboración de Orson Welles. Otras de sus vinculaciones cinematográficas incluyeron, durante la guerra, la supervisión de varios films para el Ejército inglés, y la colaboración con Carol Reed en **The Way Ahead** (Temples de acero, 1944); después, la producción y el libreto de **The October Man** (Octubre me condena, 1947) y la colaboración en los libretos de **Passionate Friends** (Apasionada, 1949, de David Lean) y de **The Magic Box** (1951, de Roy Boulting). Ha sido agente de estrellas, crítico de cine y ayudante de Alexander Korda, pero su mejor fama es la de autor de novelas policiales.

posible si tengo dificultades con la censura. Vd. sabe que me agradaba el argumento original, pero es necesario ser práctico. Además, me he estado preguntando qué pensará el público de las salas populares sobre esa heroína que mata a un amante y se casa con otro. Seguramente les parecerá más bien sórdido".

"Peor, mucho peor que golpear contra una pared de ladrillos", dijo Kitchworth, "es golpear contra un muro de grasa".

"Kitchworth no estuvo del todo mal", dijo el productor, "pero la cosa requería una reelaboración y reajuste completos. Había muchos personajes y muy poca acción. La chica me impacientaba, y el hombre se comportaba como un tonto. Sabe usted, el problema con un argumento de esa clase, es que uno se deja seducir por la redacción en el original. Ahora bien, yo pasé por encima de todo eso, para ir a la trama básica, que es una historia de una mujer y dos hombres, con una o dos variaciones, y un ambiente desacostumbrado. Una de las variaciones era la muerte del amante, y claro, hubo que eliminarla, al fin y al cabo. Otra cosa, la trama propiamente dicha recién empieza en el libro en el octavo capítulo. Después de eliminar toda la hojarasca, me quedé con muy poca cosa para seguir trabajando. *Tuve* que inventar nuevas incidencias. Naturalmente, Kitchworth desaprobó algunas cosas, como la introducción del capitán *cockney* con el labio partido, pero se necesitaba alguna nota humorística. Yo tenía razón. Un productor tiene un instinto especial para estas cosas".

"Me han dicho que *Henceforth to Seek* se llamará ahora *Beyond the Hills,* dijo Kitchworth. ¿Cree usted que tendrá la cortesía elemental de enviarme entradas para la *première?* Después de todo, soy el autor".

"Realmente, no me importa mucho lo que digan los críticos", dijo el productor. "Al público pareció gustarle. No es una gran película, claro está, pero yo nunca esperé que lo sería. Cuando se piensa en el material que tenía para empezar, no creo que la cosa haya salido tan mal, después de todo. Siempre me pareció un tema problemático. ¿Leyó usted el libro? Cosa curiosa. A mi mujer nunca le acabó de gustar, ¿sabe usted?

ERIC AMBLER.

(De "Penguin Film Review", Nº 9. Traducción de H. R.)

la censura hays

(Viene de pág. 9)

3) La industria cinematográfica debe incrementar su papel de agencia de información cívica, consciente del desarrollo de los muchos problemas políticos y sociales. La industria no puede olvidar su obligación de promover un inteligente entendimiento de los asuntos nacionales y extranjeros.

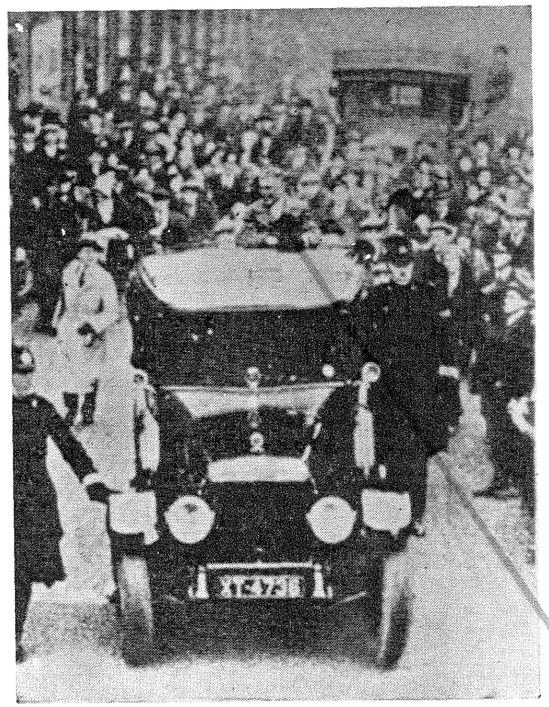
4) La industria debería estar también alerta a toda oportunidad de desarrollar las posibilidades artísticas e intelectuales de la pantalla. Esto supone riesgos financieros, pero la industria debe atraer al gran público y proporcionar resultados remunerativos.

5) El público mismo debería insistir en obtener el máximo logro posible del film. A menudo desarticulado, o unido sólo en privado, el público no ejerce influencia. Periódicos y revistas deberían generalizar la inclusión de crítica cinematográfica seria. Además, cada comunidad debería mantener comités, no para propósitos estrechos, sino para promover la integridad artística de la pantalla.

6) Finalmente, el público debería sostener un organismo que propusiera enmiendas a los Códigos de Producción y de Propaganda.

Hoy, a cinco años de publicada esta declaración, nada ha cambiado en el panorama de la producción de Hollywood. Algunos productores tratan de burlar el Código, a veces para bien, muchas otras veces para mal. Mientras tanto, el público sigue intoxicado por una industria ante la que no hace oír su voz, como tampoco lo hace la prensa, limitada en la mayor parte de los casos a la reproducción de los comunicados de las empresas, a la publicación de su propaganda. La declaración de la Comisión de Libertad de Prensa de Estados Unidos es compartible por todos aquellos que desean un cine atento a su calidad de arte y también por quienes, aun indiferentes a la calidad artística de la pantalla, exijan de ella el cumplimiento de sus deberes como medio de información real, como instrumento poderoso para la comunicación de ideas. El corolario lógico es que, por ser consumidor y por lo tanto quien mantiene a la industria, el público sigue teniendo el cine que se merece.

G. B. P.



llegada a Londres (1931)

chaplín inmigrante segunda edición

chaplin inmigrante
(primera edición, 1916-17)

CHAPLIN VIVIO 39 AÑOS CASI CONTINUOS EN ESTADOS Unidos, hizo 73 películas cortas y 8 largas, creó un personaje presente en casi todos sus films, se casó cuatro veces, tuvo cuatro hijos legítimos, fué co-fundador (en 1919) de la empresa United Artists, fué uno de sus principales accionistas hasta que vendió (en julio 1950) 3.600 de sus acciones, ganó mucho dinero, consiguió vivir y crear como se lo indicaba su criterio o su capricho. La recepción del público a su obra es la de haberlo convertido en la más famosa figura del mundo contemporáneo; la recepción de escritores, artistas y otros hombres públicos ha sido, en su gran mayoría, la de venerarlo como pensador, como actor, como cineasta. Docenas de libros y centenares de ensayos se han escrito sobre

su carrera y su obra, George Bernard Shaw lo llamó *"el único genio del cine"*, y los críticos coincidieron en señalar como esencial la contribución que prestara a la evolución artística y aun industrial del cine, por la índole y el grado de su comicidad, por los elementos de ternura y emoción que supo introducir, y por los millones de espectadores que atrajo a las salas cinematográficas. A partir de *Modern Times* (Tiempos Modernos, 1935) se intensificó en algunos observadores la opinión de que Chaplin no había sabido o querido adaptarse a las condiciones del cine sonoro, ni había sabido conservar o imponer en ese medio la grandeza de su obra muda; esa objeción marcó especialmente la simpleza de estructura dramática y la necesidad de discursos de *El gran dictador* (1940) y de *Monsieur Verdoux* (1946). Este último título fué, además, un fracaso comercial, atribuído entre otros factores a la ausencia del clásico vagabundo protagonista. Aun quienes sostienen la grandeza de sus obras más recientes, están concordes en afirmar que Chaplin es, como hombre y como artista, un individuo seguro de su genio, resistente a asimilar el adelanto técnico y dramático del cine; en su oportunidad resistió durante años la realidad del cine sonoro, en *City Lights* (Luces de la ciudad, 1930) sólo incluyó música y algunos ruidos, y en *Modern Times* (1935) negó a su vagabundo el uso de la palabra, afirmando así que su arte es esencialmente visual. Este afán conservador ha sido también el de su vida privada, y con excepción de sus renovados amores, casi todo Chaplin ha querido mantenerse incontaminado y permanente. Mantuvo su nacionalidad inglesa, se negó a ser ciudadano americano, a afiliarse a ningún partido, a compartir ninguna ideología; cuando debió contestar preguntas, se encuadró como un internacionalista y un ciudadano de la humanidad. A partir de 1941, y durante toda la guerra, apoyó movimientos públicos de izquierda, incluyendo la candidatura de Henry Wallace, la protesta contra la deportación del compositor Hanns Eisler (presunto comunista), la apertura del Segundo Frente en Europa, los diversos congresos post-bélicos por la paz, y otros incidentes que, para muchos observadores, significaron coincidencia con el comunismo. El 18 de setiembre de 1952, dos días después de la primera presentación de *Limelight* (Candilejas) en New York, Chaplin embarcó para Europa; el 19 de setiembre el Fiscal James P. McGranery compromete la opinión del gobierno americano con la declaración de que si Chaplin intenta regresar a Estados Unidos (como presumiblemente lo hará en abril 1953), el Departamento de Justicia investigará cuidadosamente su persona antes de permitirle el reingreso. Entre las causas que legalmente pueden impedirlo figuran la depravación moral (alegada por un caso de presunta paternidad ilegítima, 1943-44) y la previa figuración política, puntos que habían sido discutidos durante años. La respuesta de Chaplin, en declaraciones de prensa, fué la de que su permiso de retorno había sido otorgado normalmente, y la de que es habitual que el gobierno americano reconozca la validez de sus propios documentos. Las autoridades americanas no han llevado más lejos la discusión del problema, cuya culminación, si la hubiere, deberá producirse a la vuelta de Chaplin.

Entre tanto, grandes multitudes han aclamado al artista en Inglaterra y Francia, dando así un relieve incidental al estreno de *Limelight*. Aunque parte de la prensa americana ha secundado las críticas personales a Chaplin (con ecos en los servicios periodísticos internacionales) la opinión de la prensa mundial parece ser, mayoritariamente, la de apoyar una posición liberal, fundada en principios de humanidad, de tolerancia y de respeto para la vida y la obra del artista, se compartan o no sus ideas. Si Estados Unidos enjuicia en un expediente a Chaplin, con posible confiscación de sus bienes, interrupción de su obra y humillación a su persona, parte del mundo civilizado entenderá que Estados Unidos enjuicia, también, algunos de los principios de su Constitución.

Sábat

limelight

cinco
años
de
meditación

LA NUEVA PELICULA DE CHAPLIN DESCRIBE A UN ACTOR VIEJO y fracasado, que encuentra a una joven actriz, "psicológicamente paralizada" y pronta para el suicidio, a la que hace triunfar en el teatro, infundiéndole la confianza y la alegría que él mismo había llegado a olvidar; la penuria de devoción, sacrificio y triunfo incluye también un romance entre la actriz (Claire Bloom) y un músico joven (Sidney Chaplin). Este tema proteccionista ya había sido principal en *El pibe* (The Kid, 1920) y en *Luces de la ciudad* (1930); otros films de Chaplin lo incluyeron también, en grados menores. Como en sus antecedentes, y en el estilo preferido por su creador, el espectáculo busca alternar extremos patéticos y cómicos. Parece haber acuerdo entre los críticos sobre la calidad de los fragmentos humorísticos, y en especial sobre el brillante dúo que un Chaplin violinista forma con el pianista Buster Keaton, miope. No hay acuerdo de críticos sobre la armonía de patetismo y comicidad que el film intenta, ni mucho menos sobre la calidad de los elementos puramente dramáticos. Su lección, dice THE NEW YORK TIMES, es que *"la soledad es una*

lettres de france

JUNCAL. 1397

OFRECE

libros de cine

AGEL H.	Le Cinéma a t'il une Ame
BESSY M.	Les Truquages au Cinéma
BRISSON ET DIVERS	Louis Jouvet - Notes et Documents
CATELAIN	Marcel L'Herbier
EISNER LOTTE	L'Ecran Démoniaque
FISHMAN H.	La Technique du Cameraman
LIPNITZKI	Images de Louis Jouvet
LO DUCA	Le Dessin Animé
LAPIERRE	Anthologie du Cinéma
RIM C.	FERNANDEL
SADOUL G.	Histoire Générale du Cinéma - 3 vol.
SOUPAULT	CHARLOT
JACQUES FEYDER y FRANÇOISE ROSAY	Notre metier le cinéma

libros de teatro

CRAIG G.	De l'Art du Théâtre
DULLIN	Souvenirs
GAUTIER J. J.	Paris sur Scène
JOUVET	Témoignages sur le Théâtre
LENORMAND	Les Pitoeff
MOUSSINAC	Traité de la Mise en Scène
SONREL	Traité de Scénographie.

Y todas las novedades, a medida de su aparición, infórmese para recibir el boletín mensual.

enfermedad humana que todos debemos sufrir alguna vez, y que puede ser sobrellevada con valor y orgullo", agregando después que las emociones del protagonista pueden ser sentidas como reales por su público; para ese cronista, el film *"resulta ser un entretenimiento de la clase más emotiva y penetrante, cargado con un superlativo sentimiento humano y con artesanía cinematográfica"*, ponderando asimismo el uso de la cámara, la música y el baile, elementos a los que encuentra *"llenos de elocuencia y sentido"*. Conceptos similares son vertidos por el cronista de LE MONDE (París), aunque éste toma nota de la oposición que sus colegas ingleses han formulado al melodrama, abundante en diálogos inútiles. El cronista del semanario americano TIME se muestra más opositor. El film, escribe, *"es un triste desencanto. Intentado como una tragicomedia, si no como un drama lacrimoso, es dos tercios de aburrimiento, recuperado en la última media hora, cuando el viejo clown deja de hacerse el patético y vuelve a su inimitable y propio terreno"*. La objeción a los diálogos recargados y a la filosofía artificial y palabrera, parece ser constante en los últimos films de Chaplin; quienes desestiman esa objeción (aunque suelen presentarla a otros films que utilizan el mismo recurso) son quienes sostienen que cada obra de Chaplin debe ser juzgada en un plano distinto y singular, donde no importan consideraciones vigentes para otros realizadores menos glorificados.

un estilo en el cine francés

claude autant lara

EL ESTRENO EN FRANCIA DE *LE DIABLE AU CORPS* (EL DIABLO y la dama, 1946), marcó con escándalo el triunfo de un equipo de realizadores. Como la novela de Raymond Radiguet que le había servido de base, el film suscitó una organizada indignación. En Burdeos el clero intentó impedir su exhibición; los padres de los escolares, la Asociación de Veteranos, y otras organizaciones similares sostuvieron en Bretaña que la obra era moral y políticamente inaceptable; al exhibirse en el Festival de Bélgica (1947) el Embajador francés se retiró de la sala (y ante la protesta pública aclaró que lo hizo porque siempre se acuesta temprano); la prensa de derecha, en varias ciudades, atacó al film con el previsible arsenal de epítetos. Hubo defensores, y entre ellos alguno católico como el Padre Richard que en *Témoignage chrétien* aseguró que se trataba de una obra de arte, o como Jean Cocteau que levantó la voz del sarcasmo y dijo: *Un jour viendra, hélas, oú les journalistes écriront "C'est une honte de montrer un film en couleurs à des mères en deuil"* (Vendrá un día, ay, en que los periodistas escriban: Es una vergüenza mostrar films en colores a madres de luto).

Pero la importancia del film sobrepasaba los límites de la crónica amarilla. Salida apenas de los años oscuros y renovadores de la ocupación alemana, la cinematografía francesa imponía a la consideración de un público ya familiarizado con René Clair y Jacques Feyder, con Renoir y Spaak, con Prévert y Carné, con Duvivier y Jeanson, el nombre de Claude Autant-Lara y sus dos libretistas, Jean Aurenche y Pierre Bost. En todas partes, la crítica más alerta debió preguntarse qué obra anterior había anunciado a estos realizadores tan maduros, tan hábiles, tan seguros de sus medios.

una carrera oscura

Los orígenes de Autant-Lara (nacido en Luzarche, 1903) se encuentran en la vanguardia francesa, de la que fué teórico y, ocasionalmente, realizador. Ingresó al cine por la vertiente de la escenografía (había estudiado pintura en la Escuela de Artes Decorativas y en la de Bellas Artes) y sus primeros trabajos son los escenarios de *Carnaval des Vérités* (1919), *L'homme du large* (1920), *Villa destin* (1921), *Don Juan et Faust* (1922), *Le diable au cœur* (1926) que realiza para el director Marcel l'Herbier. Trabaja en la misma capacidad para Jean Renoir en *Nana* (1926), el primer film comercial de este director y, según parece, un ilustre fracaso, en más de un sentido. Con René Clair, y como asistente de dirección, filma *Paris qui dort* (1923) y *Le voyage imaginaire* (1925), fantasías en que domina el más fresco y drolático humor de Clair. Seguramente que este aprendizaje junto al gran director, entonces en toda la fuerza de su inventiva, debió haber sido fundamental para Autant-Lara.

En 1923 tienta la dirección con *Fait-divers* (corto de vanguardia) al que siguen *Construire un feu* (1925, sobre un relato de Jack London) y *Vittel* (1926, documental). No ha encontrado todavía Autant-Lara un estilo. Estos años son de busca y aprendizaje. Modesto, pero seguro de su vocación, no vacila en trasladarse a Hollywood para filmar versiones francesas de films norteamericanos. Aprende allí, sin duda, la importancia de una industria bien organizada y del trabajo con equipo competente. Nada memorable queda, sin embargo, de su paso por los estudios de la MGM. Vuelto a Francia en 1932 realiza sucesivamente cinco cortos y un largo metraje: *Ciboulette* (1933) sobre libreto de Jacques Prévert. Este film marca, además, sus primeras escaramuzas con la censura. En 1936, hace un viaje a Londres para filmar *My partner Master Davis*, y de regreso colabora con Maurice Lehmann en la dirección de *L'affaire du courier de Lyon* (El correo de Lyon, 1937) en que se lucía Pierre Blanchar junto a Dita Parlo. El libretista de este film era Jean Aurenche. También para Maurice Lehmann filma en 1938 *Le ruisseau* con Françoise Rosay y en 1939 *Fric-Frac*, con Fernandel.

La ocupación alemana que separó a los grandes de la cinematografía francesa en dos grupos (fuera de Francia quedaron Clair, Renoir, Duvivier, y en Francia sólo Carné) permitió paradójicamente la revelación de algunos nuevos: Robert Bresson, Henri-Georges Clouzot, Jacques Becker, René Clément, hasta el renovado Cocteau, tuvieron su oportunidad. Más que todos ellos, tal vez, la tuvo Autant-Lara que supo aprovechar en su favor una de las condiciones impuestas por los ocupantes: el tratamiento de temas sin contenido político, la aparentemente inofensiva comedia de costumbres, el alejamiento en el tiempo.

nacimiento de un equipo

Hacia 1937 Autant-Lara había conocido al libretista Jean Aurenche. Durante la ocupación formaron un equipo que realizó cuatro películas: *Le mariage de Chiffon* (El casamiento de Chiffon, 1941), *Lettres d'amour* (1942), *Douce* (Pasión de una noche, 1943) y *Sylvie et le fantôme* (1945). A partir de *Douce* se les incorporó el novelista Pierre Bost y el músico René Cloerec. La protagonista de los cuatro films fué Odette Joyeux, que se había revelado en vísperas de la guerra con *Entrée des artistes* (Entrada de artistas, Marc Allégret, 1938). Estos cuatro films sirvieron para ajustar e integrar el equipo que habría de crear *Le diable au corps;* pero sirvieron para algo más: para lograr un estilo personal de exposición cinematográfica.

El más complejo es *Douce,* según una novela de Michel Davet, que se ambienta en el París de 1887. Una intriga trivial la pretexta: la adolescente Douce se enamora de un empleado de su padre, mientras este último (viudo, lisiado, tímido) se enamora de la institutriz de Douce. Para perfeccionar este esquema simétrico, el empleado y la institutriz son amantes. El film se mueve simultáneamente en dos planos: el psicológico de las pasiones encontradas, el costumbrista de un conflicto de clases. Sobre ambos, trágica e impotente como un dios, se alza la figura de la imponente abuela a la que Marguerite Moreno prestaba toda su autoridad histriónica.

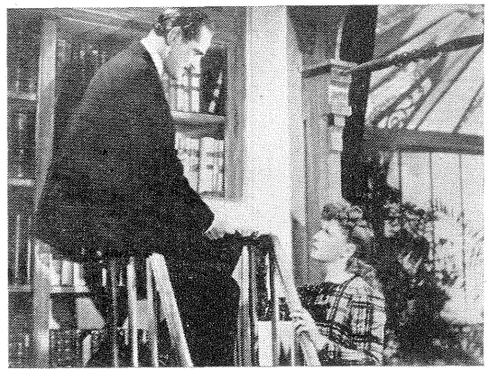
La habilidad de los realizadores consistía en no tomar partido en la lucha; en ser fieles al mundo que evocaban y a las criaturas que lo habitan. Todo su arte de decorador y de pintor, toda su minuciosa observación de estilos en la ropa y en las habitaciones, sirvió a Autant-Lara para recomponer una realidad que no fuera mero decorado sino circunstancia exigente e inevitable para los cinco personajes. El diálogo de Aurenche y Bost (que

casi nunca se permite los excesos de escritura artística de un Jeanson o un Prévert) iluminaba por dentro, discretamente, a cada uno de los agonistas. Un elenco excelente, uno de los más ajustados que pudiera reunir el cine francés, redondeaba la eficacia de este film.

Sin embargo, *Douce* no es obra perfecta. Su falla no consiste sólo (como se ha escrito) en que el final melodramático sobrevenga con fuerza demasiado externa, en que los realizadores no consigan hacer verosímil la diferida entrega de Douce y su muerte, innecesaria, en el incendio del teatro. Más grave es que ambas escenas destruyan el tono estilístico del film y pretendan sustituir con su fácil agitación lo que era preciso y cálido análisis. Al intentar una exposición más subjetiva, más concentrada en lo que Douce podía sentir y sufrir, los realizadores fracasaron. En vez de crecer, la figura de Douce puso al desnudo toda su fragilidad literaria. Y a pesar de que en la última escena el film recobra su enfoque, el daño impuesto anteriormente impide la buscada perfección.

Menos ambiciosa pero tanto más difícil fué la siguiente empresa de Autant-Lara. *Sylvie et le fantôme* postula, en nuestro siglo, la existencia de una muchacha enamorada de un fantasma del que sólo conoce un retrato. Al instalar la fábula en un castillo los realizadores conseguían el necesario alejamiento; también contribuía a esto el dibujo de la protagonista, empecinada en preservar una infancia a través de la adolescencia y de la pubertad. La misma equívoca condición de Odette Joyeux —una mujer, pero con el rostro de una niña, y de una niña que sabe demasiado— facilitaba esa cadena de equívocos en que necesariamente debía apoyarse la absurda y poética historieta.

Pero, otra vez como en *Douce,* no radicaba en la exposición de la ventura psicológica la fuerza persuasiva del film sino en la fina construcción del ambiente, en la intriga graciosa e ingenua, en el feliz contrapunto de personajes, en la melodía de Cloerec que subrayaba apenas la levedad del estilo. Y también como en *Douce* el elenco (magistralmente dirigido por Autant-Lara) soportaba el peso de la obra. Odette Joyeux como Sylvie y Jean Debucourt (otro veterano en los films de este equipo) como su padre, repetían esfuerzos anteriores. La novedad la aportaban Jacques Tati como fantasma, Louis Salou en



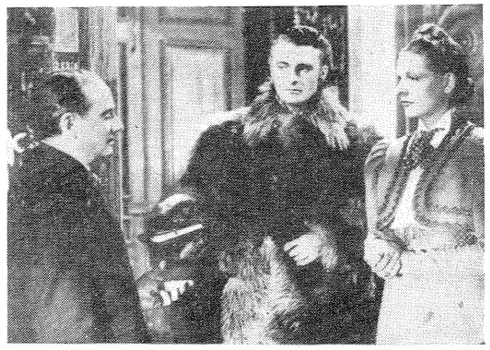
Una pequeña comedia sentimental:
LE MARIAGE DE CHIFFON
(Jacques Dumesnil, Odette Joyeux)

una buena *macchietta* de cómico decadente y, sobre todo, François Périer en el papel de ladrón que se ve envuelto entre fantasmas y muchachas. Ya su interpretación de *Lettres d'amour* había merecido los aplausos de la crítica. En un papel pequeño pero esencial, Périer conseguía despertar a Sylvie para el verdadero amor sin poder aprovechar ese nacimiento. La fina melancolía de su estilo de actor, la delicada comicidad de sus recursos, hacían convincente un personaje que lindaba con la cursilería sentimental.

Esto es lo que supo soslayar siempre Autant-Lara. Con temas endebles y fáciles, con un público que sólo capta lo obvio, Autant-Lara había sabido crear un estilo de exposición refinada y transparente, una forma de decir sin apoyar demasiado, de bordear lo cursi sacándole partido. Había hecho algo más: había conseguido dos libretistas que supieran expresar temas de novela y de teatro en términos de cine, y había descubierto un músico original. Sólo le faltaba un gran tema, y *Le diable au corps* se lo ofrecería.

adaptación

En 1923 *Le diable au corps* fué una novela de escándalo. Contra la exaltación oficial de la guerra y del heroico combatiente levantaba Radiguet su relato de la experiencia de un adolescente (él mismo) que sufre una aventura de hombre con la mujer de un soldado. Si la historia original tenía bastantes elementos de cinismo, de desafío a una moral burguesa y hasta de exhibicionismo adoles-



Circunstancia exigente: Jean Debucourt, Roger Pigaut, Madeleine Robinson en DOUCE (Pasión de una noche)

cente, más cínico y exhibicionista era aún el estilo en que contaba todo el protagonista. Una elegancia precisa y seca, un arte de la elipsis y de la frase epigramática, revelaban buenas lecturas aprovechadas, desde Mme. de La Fayette hasta Cocteau, pasando por Laclos y Proust. La historia sentimental (el despertar del amor, la revelación de la sensualidad, la pasión destruída por la muerte) quedaba envuelta y hasta un poco asfixiada por el estilo frío y cruel. El escándalo no se hizo esperar. Pero Radiguet no pudo aprovecharlo porque murió de tifus el mismo año.

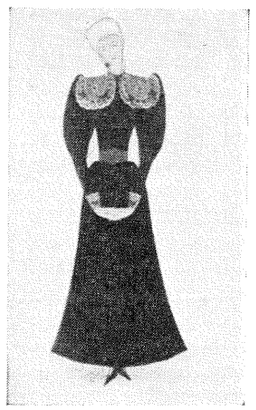
El film, que permaneció fiel a casi todos los aspectos emocionales de la novela, traicionaba deliberadamente su enfoque. Autant-Lara y sus libretistas conservaron la pasión adolescente, el amor acechado por la muerte, el pueril desafío al mundo de los mayores. Pero se vieron forzados a envejecer algo al protagonista. Además, la guerra —que es alusión y no presencia en la novela— resultó el marco obsesionante de esta aventura cinematográfica. El enfoque saltó de lo psicológico a lo costumbrista. El propio Jean Aurenche lo reveló en unas palabras de una entrevista: *Une unité nous est donnée par l'armistice, et c'est autour de ce côté folklorique, si l'on peut dire, que tourne le film. Car l'enterrement a lieu le 11 novembre, et sert de leit-motiv, introduit le récit et partage l'action en quatre tronçons.* (Una unidad la proporciona el armisticio y es en torno de ese lado folklórico, si así puede decirse, que gira el film. Pues el entierro ocurre el 11 de noviembre y sirve de leit-motiv, presenta el relato y divide la acción en cuatro trozos.)

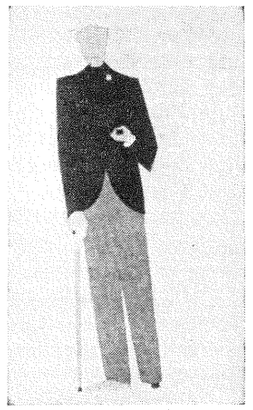
Pero la modificación fundamental de la adaptación reside en el tono: la novela es deliberadamente cínica y cruel; el film es tierno y sentimental. Aunque con sobriedad, toda la historia está expuesta en la película con esa finura para lo sentimental que caracteriza a Autant-Lara, y también con ese buen gusto que evita todo exceso. Quedan rastros del antiguo cinismo en el personaje de François, pero la tónica de ambas obras es fundamentalmente distinta. Es significativo, por eso mismo, que casi todas las supresiones de los adaptadores coincidan con pasajes del libro en que se evidencia el cinismo (y también la impotencia) del protagonista. Podrá justificarse, sin duda, que el film omita toda mención a dos aventuras eróticas de François que en la novela sirven para mostrar, por contraste, la fuerza de los lazos que lo unen a Marthe; pero parece injustificable que se haya suprimido el episodio en que François obliga a Martha, embarazada de muchos meses, a seguirlo a París y ya en la ciudad no se atreve a entrar a un hotel a pedir habitación. Con su acostumbrada lucidez, analiza Radiguet este episodio: *Cette nuit des hôtels fut décisive, ce dont je me rendis mal compte après tant d'autres extravagances. Mais si je croyais que toute une vie peut boiter de la sorte, Marthe, elle, dans le coin du wagon de retour, épuisée, aterrée, claquant des dents* comprit tout. *Peut-être même vit-elle qu'au bout de cette course d'une année, dans une voiture, follement conduite, il ne pouvait y avoir d'autre issue que la mort.* (Esta noche de los hoteles fué decisiva, lo que comprendí mal después de tantas extravagancias. Pero si yo creía que toda una vida puede cojear así, Marthe, en el rincón del vagón de regreso, agotada, aterrorizada, castañeteando los dientes, *comprendió todo.* Tal vez hasta vió que al cabo de esta carrera de un año, en un coche locamente dirigido, no podía haber otra salida que la muerte.)

El episodio es horrible, pero Radiguet quería que fuera horrible. Él solo daba la tónica del relato y dibujaba los extremos de la irresponsabilidad y de la crueldad de este adolescente. Suprimirlo significaba algo más que omitir una escena; significaba cambiar todo el enfoque. El film pudo ser cruel y pudo ser trágico; recuérdese toda la exposición central de *Manon* (Henri-Georges Clouzot, 1948). Pero sus realizadores no lo quisieron. Prefirieron derivar hacia lo sentimental, hacia lo folklórico. Y esto es lo que no han subrayado bastante quienes lo analizaron en Francia. El mismo Cocteau, que fuera el promotor de Radiguet y luego su albacea literario, dió el visto bueno a la adaptación, pareciendo más preocupado de no renovar el escándalo que de ser fiel a ese deliberado *pastiche* de Rimbaud que supo ser, hasta su muerte, Raymond Radiguet.

casi una obra maestra

Le diable au corps debe valer independientemente de la novela de Radiguet. Al filmar este tema se encontraba Autant-Lara con un conflicto y unos personajes que además de ser interesantes tenían profundidad psicológica. No sólo había un mundo que reinventar (Francia, hacia 1918), sino también personajes que revelar. El libreto de Aurenche y Bost partía de una frase de Radiguet para justificar la técnica del *racconto*: *"Ensuite, comme une seconde déroule aux yeux d'un mourant tous les souvenirs d'une existence, la certitude me dévoila mon amour avec tout ce qu'il avait de monstrueux"*. (Luego, como un segundo desarrolla a los ojos de un moribundo todos los recuerdos de una existencia, la certidumbre me reveló mi amor con todo lo que tenía de monstruoso.) El entierro de Marthe, que hacían coincidir con la noticia del armisticio, llevaba a François a recorrer la casa de su amante y luego la iglesia donde la velan. En la habitación vacía, ante el espejo de la chimenea, se produce la primera evocación; otras dos ocurren en la iglesia, durante la misa fúnebre. (En la versión mutilada que se estrenó en el Uruguay, sólo constaron dos contactos entre presente y pasado, al comienzo y al final del film.) Cada retorno al presente marca una etapa nítida de la historia sentimental. Invirtiendo un procedimiento expresionista, Autant-Lara ha filmado las escenas de *racconto* en un tono objetivo; las escenas del presente están, en cambio, dadas más subjetivamente: la cámara exagera sus ángulos, el tono es más sombrío. La explicación podría ser la de que durante la evocación François está en crisis, y la visión de la cámara se subordina a su estado; en cambio, el pasado que evoca vuelce, no en las imágenes deformadas del recuerdo, sino en su plenitud objetiva, e intacto. Hay aquí una nueva alteración al espíritu de la obra de Radiguet, porque lo que en ésta importaba no eran los sucesos sino el efecto que produjeron al protagonista, la forma en que lo marcaron para siempre.





Figurines de DOUCE

La técnica de exposición es muy sutil pero no tiene artificios evidentes; apenas si en alguna escena se usa del *travelling* para subrayar algún efecto (el ejemplo más notable es la escena de la primera posesión, en que la cámara se desplaza y rodea la cama en que están los amantes, *travelling* que se repite cuando la muerte de Marthe, enlazando ambos episodios). Hay delicadas simetrías a lo largo de todo el film, pero no asustan (o despiertan) al espectador; sólo ayudan a contar y detallar una historia. Tampoco son particularmente notables las decoraciones (de Max Douy) y sin embargo son exactas y contribuyen a la delicada estilización con que está recreado el mundo de 1918. La música de René Cloerec acentúa el efecto sentimental y el alejamiento en el tiempo.

La labor de los dos intérpretes era muy importante. Micheline Presle supo poner algo más que oficio de actriz; su misma figura estilizada y graciosa, su rostro tan sensible, hicieron creíble el personaje de Marthe. Sobre todo, Gérard Philipe fué François; su juego escénico, tierno, caprichoso y un poco cruel, rescató mucho de lo que Radiguet había puesto en el libro.

Tal vez el film sea una obra maestra, pero es difícil saberlo ahora. Hay en ella un elemento que puede envejecer rápidamente y que sin embargo está muy de acuerdo con el momento de su creación: el sentimentalismo

Contrapunto de personajes: Sylvie (Odette Joyeux) y uno de sus fantasmas

del enfoque. La historia es frágil, el problema es pequeño, y sólo la autenticidad de personajes y de realización los sostienen. En el enfoque escogido hay un tono complaciente (tan poco Radiguet) que puede dañar al film, hacerlo datar pronto.

otros tiempos, otros temas

La noticia de que Autant-Lara y su equipo se preparaban a filmar *Occupe-toi d'Amélie*, vaudeville de Georges Feydeau, pareció primero una broma de mal gusto. Parecía imposible que los realizadores de *Le diable au corps* se comprometieran en una empresa tan desesperada y poco cinematográfica como ésta. Pero había aquí un error de perspectiva: no se trataba de los adaptadores de la novela de Radiguet, sino, mejor, de quienes ya habían hecho *Le mariage de Chiffon* y *Sylvie et le fantôme*. Por otra parte, Autant-Lara había sido censurado por realizar films "negros" o siquiera melancólicos; una comedia vivaz era un paso adecuado.

La pieza de Feydeau (que en una versión dinámica fué estrenada por Jean-Louis Barrault en Montevideo, 1950) presenta a una joven *cocotte*, amante oficial de un militar, que por exigencias de una elaborada intriga pasa por distintas manos para volver al fin a las de su disgustado militar. Los adaptadores no modificaron el tono de la obra, que es francamente jocoso y amoral; apenas si sustituyeron por otra la solución que proponía Feydeau. Pero tuvieron que desmontar la obra pieza por pieza, según escribieron, para poder hacerla viable en un medio distinto al teatral, y siguieron el ejemplo de Laurence Olivier en *Henry V* (1945); dar el teatro en cine como teatro.

Al iniciarse el film, y mientras se indican los nombres de sus realizadores, un hombre viene corriendo y desvistiéndose a lo largo de una galería; es un actor que llega retrasado al teatro en que ha de representarse *Occupe-toi d'Amélie*. El espectador es trasladado así a un teatro fin de siglo; sentado en la platea asiste al comienzo de la obra. Y mientras ésta se desarrolla (y sin transición) los decorados visiblemente falsos de la escena son sustituídos por los más auténticos del cine. La cámara explora el escenario y ya no es un escenario limitado. La sala de la casa de Amélie no linda con los bastidores sino que da a un vestíbulo o a un dormitorio: es una casa de verdad. Este salto del teatro al cine se realiza en sentido inverso al final de cada acto, cuando un movimiento de cámara puede descubrir las hasta entonces invisibles candilejas, o un viaje en auto puede hacer desembocar detrás de un decorado. Y cuando el viejo y engañado tío de Bélgica despide a Amélie y a su flamante esposo en la estación, y parte el tren y él queda agitando la mano, se está en el cine todavía, pero cuando se vuelve hacia la cámara y se quita la peluca y los postizos, cae el telón final sobre el escenario teatral.

Algunos puristas podrán gritar que esto no es cine, como si existiese, fijada para siempre, una fórmula de cine. Sin duda alguna, es cine y del más excitante, porque sólo en cine es posible jugar de tal modo con el tiempo y con el espacio. Allí demuestra Autant-Lara que no es imposible repetir, con las condiciones aparentemente tan distintas del cine sonoro, una hazaña como la de René Clair en *Un chapeau de paille d'Italie* (1928) y demuestra asimismo que la única manera de hacerlo, era no reproducir mecánicamente lo hecho, sino inventar una nueva manera. Es cierto que Clair utilizaba escenarios de teatro en el falso *racconto* de su protagonista, pero era precisamente para subrayar la mentira, y no como aquí para jugar con las dimensiones del mundo. Como siempre, hasta los menores detalles del film aparecen muy cuidados. Los decorados de Max Douy merecieron premio en Cannes (1950); el elenco, encabezado por Danielle Darrieux y Jean Desailly, incluía a Carette en una excelente viñeta como el crapuloso pero formulista padre de Amélie.

L'auberge rouge fué filmada luego, con libreto de Aurenche, Bost y Autant-Lara, sobre un asunto del primero. Cuenta una fábula de 1830: un cura (Fernandel) llega a una posada perdida precediendo a otros viajeros mejor equipados; cuando están todos juntos, el cura se entera de que los posaderos (Carette y Françoise Rosay) acostumbran asesinar a sus huéspedes. Según la mejor crítica francesa el film prueba nuevamente el virtuosismo cinematográfico de Autant-Lara y su equipo. Pese a su tono jocoso, el film tiene sus ribetes satíricos y sólo la gran habilidad con que el libreto muestra sin apoyar, alude sin decir, ha impedido que se denunciara su irreverencia y hasta su impiedad.

El último de los trabajos de este equipo integra el film colectivo *Les septs pechés capitaux* (Los siete pecados capitales, 1951-52). Un argumento de Jean Aurenche trataba de mostrar el orgullo a través de la aventura de una muchacha arruinada que en una fiesta roba unos bizcochos para su madre. El tema es viejo y, tal vez, no muy ilustre. Pero el libreto de Aurenche, Bost y Autant-Lara lo hacía casi creíble. Particularmente acertadas eran las escenas iniciales que planteaban, rápida y vigorosamente, la situación de Françoise Rosay y Michèle Morgan. Pero la descripción satírica de la fiesta era quizá demasiado grosera y superficial; por otra parte el juego refinado de Michèle Morgan contras-

La experiencia de un adolescente: Micheline Presle y Gerard Philipe en LE DIABLE AU CORPS (El diablo y la dama)

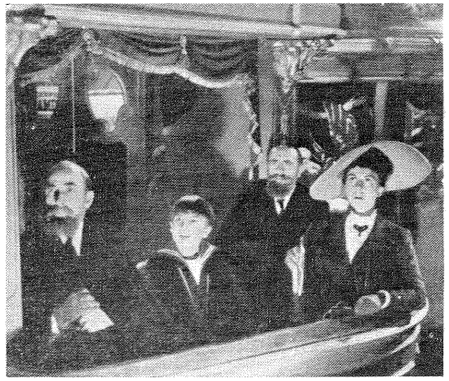
filmografía de claude autant lara

Como escenógrafo, modisto y asistente de dirección colabora durante muchos años con MARCEL L'HERBIER en **Le carnaval des verités** (1919), **L'homme du large** (1920), **Don Juan et Faust** (1922), **L'inhumaine** (1923); con JEAN RENOIR en **Naná** (1926); con RENE CLAIR en **Paris qui dort** (1923) y en **Le voyage imaginaire** (1925); con MAURICE LEHMANN en **L'affaire du courrier de Lyon** (1936-37), **Le ruisseau** (1938) y **Fric-Frac** (1939). Como realizador de vanguardia hace **Fait-Divers** (1923), **Pour construire un feu** (1925) y **Vittel** (1926). Las obras posteriores incluyen:

Ciboulette (1933), asunto de Reynaldo Hahn, libreto Fr. de Croisset, fotografía Curt Courant, diálogos Jacques Prévert; con Simone Berriau, Dranem, Thérese Dorny;

Le mariage de Chiffon (El casamiento de Chiffon, 1941-42), libreto de Jean Aurenche y Maurice Blondeau, fotografía Jean Isnard, y Philippe Agostini, decorados Jacques Krauss; con Odette Joyeux, Jacques Dumesnil, André Luguet, Larquey, Robert Le Vigan, Louis Seigner;

Lettres d'amour (1942), libreto de Jean Aurenche y Maurice Blondeau, fotografía Philippe Agostini, música Maurice Yvain; con Odette Joyeux, François Périer, Simone Renant, Alerme, Carette, Jean Debucourt;



Un salto entre cine y teatro: Danielle Darrieux, galanes y espectadores que se ocupan de Amélie.

taba demasiado con la exagerada vulgaridad de todos. Probablemente se hubiera requerido más espacio para preparar adecuadamente el obvio final. Sin embargo este *sketch* (que sobresalía nítidamente en un film mediocre y hasta horrible) importaba desde otro punto de vista: era la primera vez que Autant-Lara trataba un tema contemporáneo. Es cierto que al ambientarse en una familia en decadencia (que vive del pasado) y al culminar en una fiesta (en que todos se disfrazan de pasado), el alejamiento en el tiempo que él considera condición imprescindible de todo film, se conseguía de algún modo. Pero también es cierto que todo lo que era estrictamente contemporáneo estaba presentado con una ferocidad quizá desmedida. Como tantos tímidos, Autant-Lara lleva un violento dentro de sí.

rasgos de un estilo

Il n'y pas de bon film qui ne soit, en soi, un document. Un film est avant tout un témoignage sur un état de choses, une époque, un milieu, et cela, on ne peut le faire avec seulement une histoire sentimentale. (No hay buen film que no sea, en sí, un documento. Un film es ante todo un testimonio sobre un estado de cosas, una época, un medio, y no es posible hacer esto sólo con una historia sentimental.) Esta frase de Autant-Lara encierra todo un ideario cinematográfico. Y también una estética elemental. Ella explica, si hiciera falta alguna explicación, los rasgos permanentes de su obra. Cada film es un documento y un testimonio: de una época y de un medio; cada film es documento y testimonio, asimismo, de una psicología (la de esa época y ese medio); cada film cuenta una historia sentimental. Eso es todo. Michel Davet o Raymond Radiguet, Georges Feydeau o Jean Aurenche, la materia literaria (novela, teatro, libreto cinematográfico) es siempre el pretexto inicial. Autant-Lara y sus libretistas habrán de trabajarla hasta extraer de ella una historia sentimental, aunque tenga ribetes cínicos; habrán de enmarcarla en una época pasada para poder trabajar objetivamente y denunciar sus lacras sin temor a la censura; habrán de reinventar el medio de tal modo que revele sus limitaciones y sus preferencias, que transparente su modalidad psicológica; habrán de contarla en una forma que evoque la sustancia original pero que no desconozca las reglas del juego cinematográfico. Lo único que falta agregar a esta glosa de la frase de Autant-Lara es el enfoque cómico que acompaña casi siempre, como irónico contrapunto, sus creaciones.

Esta concepción del film domina el estilo Autant-Lara. Cada obra suya es una creación escenográficamente perfecta, limitada minuciosa e imaginativamente en el tiempo; es también la reconstrucción de un ambiente social y psicológico. Jamás incurre en el primitivismo de una descripción panorámica de ambiente (lo que correspondería al capítulo inicial de las novelas de Balzac); siempre empieza en medio del asunto y a medida que la cámara expone el conflicto, se van indicando discreta, sutilmente, los elementos que ayudan a completar el cuadro total. De aquí que las casas y los muebles y los trajes de sus películas no tengan un valor meramente decorativo sino un valor funcional. Hablan de quienes viven en y entre ellos, de quienes se cubren con ellos; revelan sus gustos y sus caprichos, sus medios y sus ambiciones. En este sentido, *Douce* es casi perfecta. El vestuario sirve para iluminar los caracteres: Douce, con su ropa de coquetería aniñada, descubre su ardida sensualidad inocente; la institutriz, con sus trajes sobrios y rígidos, traduce un anhelo más que una realidad: es sensual y vulgar pero quiere ascender, quiere llegar a ser una dama. Del mismo modo, en la enorme casa, con el ascensor abierto para la vieja dama (o para el padre inválido), con el pino de Navidad, cada uno de los elementos juega su carta en la progresiva revelación del conflicto.

En los films de Autant-Lara no hay visión arqueológica del tiempo, ni tampoco visión turística. Los personajes viven inmersos en un tiempo que es, para ellos, único; el tiempo de amar y equivocarse, de matar o ser burlados. Ellos no saben que ese tiempo es ya pasado y que el ojo de la cámara los registra como historia. Y el realizador se cuida de indicárselo.

Una comparación con William Wyler parece inevitable. También el realizador de *The Little Foxes* (La loba, 1941) parece preocupado por situar sus personajes en un ambiente y en una época determinados; también parece inclinado a la comedia sentimental. También es un minucioso que supervisa todos los aspectos de la filmación y dirige con mano firme y suave a los actores. Pero ahí se agota el paralelo. Así como Wyler parecería incapaz de realizar una película como *Occupe-toi d'Amélie* o como *L'auberge rouge*, también Autant-Lara parecería incapaz de las mejores tragedias de Wyler: de *Dead End* (Callejón sin salida, 1937), de *Wuthering Heights* (Cumbres borrascosas, 1939), de *The Little Foxes*. Esta aproximación con Wyler permite subrayar más fuertemente la condición última del arte de Autant-Lara: su habilidad para mantenerse en un terreno neutro entre la tragedia y el melodrama, para hacer crónica sentimental y no historia.

Sin embargo, ahí está *Le diable au corps* que ahonda más de lo calculado, que remueve temas y personajes de mayor significación, que redondea su materia en forma difícil de olvidar. La existencia de esta película basta para desbaratar toda teoría de un Autant-Lara meramente superficial y divertido. A menos que se resuelva el problema calificándola de excepción. Lo que no es sino escamotear el verdadero planteo. Porque no se puede saber si en *Le diable au corps* acertó Autant-Lara con un tema y unos personajes que sobrepasan su medida normal o, por el contrario, si encontró allí por vez primera en una industria que deja poco resquicio para la creación o para la rebelión auténtica, la oportunidad de expresar toda su medida.

E. R. M.

Douce (Pasión de una noche, 1943), asunto de Michel Davet, libreto de Jean Aurenche y Pierre Bost, fotografía Philippe Agostini, música René Cloerec, decorados Jacques Krauss; con Odette Joyeux, Roger Pigaut, Madeleine Robinson, Marguerite Moreno, Jean Debucourt;

Sylvie et le fantôme (Sylvia y el fantasma, 1945-46), asunto de Alfred Adam, libreto de Jean Aurenche, fotografía Philippe Agostini, música René Cloerec; con Odette Joyeux, François Périer, Larquey, Jean Desailly, Jacques Tati, Carette, Louis Salou;

Le diable au corps (El diablo y la dama, 1946), argumento sobre novela de Raymond Radiguet, libreto Jean Aurenche y Pierre Bost, fotografía Michel Kelber, música René Cloerec, decorados Max Douy; con Micheline Presle, Gerard Philipe, Denise Grey, Jean Debucourt, Palau, Jacques Tati, André Bervil;

Occupe-toi d'Amélie (1949), argumento sobre obra teatral de Georges Feydeau, libreto Jean Aurenche y Pierre Bost, fotografía André Bac, decorados Max Douy; con Danielle Darrieux, Louise Conte, Jean Desailly, Bervil, Armontel, Carette, Coco Aslan;

L'auberge rouge (1951), argumento de Jean Aurenche, libreto del mismo, Pierre Bost y Autant-Lara, fotografía André Bac, música René Cloerec, decorados Max Douy; con Fernandel, Françoise Rosay, Carette, Marie-Claire Olivia, Grégoire Aslan, Caussimon;

L'orgueil, episodio de **Les septs pechés capitaux** (1951-52), libreto de Jean Aurenche y Pierre Bost, fotografía André Bac, decorados Max Douy; con Michéle Morgan, Françoise Rosay, Jean Debucourt.

Bibliografía. No parece existir un estudio de conjunto sobre Autant-Lara. Para el período de la ocupación alemana puede consultarse **Cinéma de France** de Roger Regent (Editions Bellefaye, París, 1948). En **Sequence** 12 (Londres, 1950), hay una buena reseña de **Sylvie et le fantôme.** En los **Cahiers de l'IDHEC** Jean Prat y Jacques Tournier han estudiado exhaustivamente **Le diable au corps**, aunque no señalan la diferencia de tono entre novela y film. Pueden consultarse otras reseñas sobre el film, de Jean Desternes (en **Revue du Cinéma 7, París,** 1947) y de Gavin Lambert (en **Sequence** 5, 1948). Las declaraciones de Autant-Lara se pueden ver en **Revue du Cinéma 6** (1947) y 19-20 (1949); las de Jean Aurenche en **Ecran 61** (28 agosto 1946).

Un estreno y un realizador:

RICHARD BROOKS

DEADLINE U. S. A. (La hora de la venganza) se parece a muchas películas sobre periodismo y no es ciertamente la mejor de todas ellas. Necesita hacer ejemplar un diario ocupado no sólo de la noticia sino también de la investigación criminal: necesita sindicatos de delincuentes, asesinatos no aclarados, redes de matonismo y simulación, testigos cobardes que hablan a última hora, señoras ancianas que sacan imprevistamente documentos fundamentales que estaban escondidos en el armario. Al exponer ese mundo dinámico, en el que un Jefe de Información (Humphrey Bogart) da catorce órdenes veloces y arma con ellas una pesquisa completa, el film embellece la auténtica vida del periodismo, donde la rutina es más frecuente y donde las noticias sensacionales se postergan hasta recibir mejor información, o se conversan para disimular su ausencia; por otro lado, al dictaminar en diálogos, y en algún discurso, que los grandes diarios están al servicio del público y de la verdad, el film embellece la triste empresa de los diarios políticos, donde el interés de parte suele primar sobre la simple información. En algún sentido, empero, el cuadro del film es ejemplar y quijotesco: los diarios de ciudades chicas, y casi todo el periodismo sudamericano, tienen mucho que aprender de un organismo donde el Jefe de Información insiste en poder responder de cada línea que se escribe, donde un editorial debe simplificarse para que lo entienda un lector común, y donde se desatiende sin muchas contemplaciones la exigencia del Departamento de Publicidad en que no aparezca un artículo que puede ofender a un comerciante.

Más que por la materia que trata, alternada entre lo policíaco y lo sentimental, y empeñosa en arreglar el éxito periodístico y matrimonial de Humphrey Bogart (que reconquista a su ex esposa Kim Hunter), el film interesa por el estilo dinámico y concreto de su narración. A su manera, también el film hace periodismo: ubica rápidamente su asunto en la atención del espectador, lo desarrolla con una visión múltiple de sus diversos hilos, ahorra tiempo y explicaciones con un diálogo cortante, a veces ingenioso, e interrumpe prácticamente toda escena con una llamada telefónica que aporta un nuevo factor a la trama y un ritmo rápido al relato. El asunto está tomado por el libretista y director Richard Brooks de su propia novela "The Night the World Folded", vinculada al hecho auténtico de que el diario THE WORLD desapareció en 1931 para refundirse con otros; hoy se llama THE WORLD-TELEGRAM AND SUN, nombre demasiado largo.

nuevo libretista

Esta es la tercera de las películas escritas y dirigidas por Richard Brooks, quien parece colocarse así en la posición envidiable de ser un completo creador cinematográfico; los precedentes son mayormente europeos, porque en Estados Unidos sólo unos pocos artistas (Chaplin, Orson Welles, Preston Sturges, Joseph L. Mankiewicz entre ellos) han podido filmar lo que pensaron antes, y rectificar su propio libreto sin pelearse con otro vanidoso. Pero antes de ser ese creador, Richard Brooks fué un autor, y su novela **The Brick Foxhole** se convirtió en **Crossfire** (Encrucijada de odios, 1947, de Edward Dmytryk), tras haber soportado algunos cambios fundamentales; entre ellos, el de que su protagonista, un homosexual atacado y muerto por tres soldados, fuera sustituído por un judío. El mismo Brooks escribió luego que esos cambios **"eran no sólo justificables sino obligatorios"** y que **"la narración fué obviamente mejorada por esa cirugía"**; el artículo (de FILMS IN REVIEW, New York, febrero 1952) procura probar que la narración literaria y la cinematográfica son campos independientes, con sus propias y distintas escalas de valores. Las experiencias inmediatas de Richard Brooks incluyen el escribir bastantes libretos como para dominar el terreno. También en 1947 su nombre aparece como único libretista de **Brute Force** (Entre rejas, director Jules Dassin, productor Mark Hellinger), donde se narra una rebelión penitenciaria; en 1948 es co-libretista, con el propio director John Huston, de **Key Largo** (Huracán de pasiones), sobre la obra teatral de Maxwell Anderson. La reunión de Richard Brooks con Metro Goldwyn Mayer parece comenzar en 1949, con dos libretos: el de **Any Number Can Play** (Caballero nocturno, de Mervyn Le Roy) que describe un elegante garito de juego comandado por Clark Gable, y el de **Mystery Street** (El misterio de la playa, de John Sturges), una limpia película policial, de cuidada factura, que el público pasó de largo, posiblemente porque no eran bastante famosas sus estrellas (Ricardo Montalbán, Bruce Bennett). Otro libreto de Richard Brooks dió origen a **Storm Warning** (1951), enfoque de las actuales actividades terroristas del Ku-Klux-Klan, producida por Jerry Wald, con Ginger Rogers y Steve Cochran, que ha merecido algunos elogios de la crítica; el film no fué estrenado aun en el Uruguay, como tantos otros de Warner Brothers.

nuevo director

Entre los fenómenos misteriosos de la exhibición cinematográfica, campo lleno de sombras, se cuenta la prolongada postergación de **Crisis** (1950) primera película escrita y dirigida por Brooks: el film llegó a Montevideo, se vió en privado por ejecutivos de Metro Goldwyn Mayer y por algún afortunado cronista, y luego no llegó a cartel, aunque han pasado dos años de oportunidades para ello. No es probable que se aduzca la presunta falta de interés comercial (trabajan Cary Grant y José Ferrer, y en la Metro se han estrenado otros fracasos) ni mucho menos la falta de fechas libres, que están sobrando. El film plantea la misma delicada situación que simultáneamente ofreciera **State Secret** (Secreto de estado, 1950, inglesa, de Sidney Gilliat): el cirujano que debe operar del cerebro a un dictador, y vacila entre su deber profesional y el demostrado deber cívico de dejar morir al tirano, ayudando así al movimiento revolucionario. Buena parte del film hace pintura de ambiente, con intrigantes en la casa de gobierno y otros intrigantes en los cafés, y con el aspecto pintoresco que Hollywood suele atribuir a toda anónima república sudamericana, de gobierno inestable. Pero parte del film es también un detallado cuadro psicológico sobre el dictador (Ferrer) y las tesis con que racionaliza su conducta, y también sobre su mujer (Signe Hasso) y las actividades gubernativas que desempeña. No resulta aventurado comparar el cuadro de **Crisis** con el panorama político que presentara hasta hace poco la República Argentina. Queda para la especulación de los aventurados el suponer que hubo una consideración política en no estrenar **Crisis**; para una consideración cinematográfica, y habida cuenta de que el film se fía con exceso en sus diálogos, el estreno sería de gran interés. No sólo José Ferrer realiza allí una magistral interpretación, sino que algunas escenas (especialmente el ensayo de la operación quirúrgica) poseen la factura que un buen dramaturgo puede proporcionarles.

Aunque **Crisis** despertó mucha expectativa en 1950, la labor inmediata de Brooks no respondió a ella. En **The Light Touch** (El milagro del cuadro, 1951, recientemente estrenado) el asunto tiene su pizca de originalidad pero la narración se complica en intrigas, hay demasiados malentendidos en el amor de la pareja central (Stewart Granger y Pier Angeli) y hasta el ocasional diálogo cínico, dicho por George Sanders, suena muy parecido a otros sarcasmos ya escuchados; en definitiva, el film no cuenta otra cosa que la persecución de una banda de ladrones tras un cuadro famoso y su falsificación, sin el suspenso concentrado de **The Maltese Falcon** (1941, John Huston), y con un final feliz, muy en el estilo de Hollywood, donde los canallas se regeneran de puro sentimentales.

Aun sin documentos que la prueben, no debe desecharse la posibilidad de que **The Light Touch** sea una obra más escrita por la Metro que por Richard Brooks. El realizador pasó a otra empresa, 20th Century Fox, para hacer **Deadline U. S. A.** (La hora de la venganza), y una reciente novela suya, **The Producer**, enfoca justamente a un realizador cinematográfico que lucha contra la orden superior de alterar el final de un film, y de falsificar así el carácter del protagonista. Parece evidente que Brooks mantiene sus reservas mentales sobre los productores de Hollywood.

En esto, como en otros puntos de su carrera, Brooks se asimila a la personalidad de John Huston, con quien trabajó una vez **(Key Largo)**, a quien se pareció sin éxito otra vez **(The Light Touch)** y con quien comparte un demostrado interés por los temas modernos y aún polémicos: violencia e intolerancia en la vida civil, penitenciaría, periodismo. Como Huston, tiene un sentido claro de la concentración dramática, y una habilidad de dialoguista; aunque ninguna de sus obras sea la de un gran realizador, será prudente vigilar su carrera.

H. A. T.

el congreso de FIAF en Amsterdam

"Trabajamos sobre el pasado, es decir para el porvenir."

Henri Langlois.

El 27 de octubre de 1952 se reunían, en sesión inaugural y en las salas del Museo Holandés del Film (Amsterdam), los miembros activos de la Federación Internacional de Archivos de Films *y los observadores convocados para este su Congreso Anual. Estuvieron así presentes Alemania, Argentina, Bélgica, Checoeslovaquia, España, Francia, Holanda, Inglaterra, Irlanda, Italia, Noruega, Polonia, Suecia, Suiza, U. R. S. S., Uruguay, U. S. A. y Yugoeslavia; entre tanto, Brasil y Cuba explicaron su ausencia, y Hungría asistió a una sola sesión.*

Fué notorio en el Congreso el espíritu de colaboración, y se hizo patente una mayor presencia de los problemas culturales e históricos sobre los relacionados con la conservación material de los films y sobre los referidos a rutinas administrativas. Se estableció en la primera reunión plenaria del Congreso la discusión (y la unánime resolución favorable) del proyecto de creación, en cada país concurrente, de un Centro de Investigaciones Históricas, destinado a incorporarse a una Oficina Internacional, encargada de recoger y difundir los frutos de esa disciplina; esto permitió a Georges Sadoul exponer brillante y minuciosamente los métodos que debían aprobarse para realizar la tarea propuesta. En todo Congreso hay momentos en que la responsabilidad y el conocimiento se manifiestan con intensidad particular: la exposición de Sadoul alcanzó esa categoría.

Una reunión de cinetecas mundiales procura el intercambio de material cinematográfico entre todos los públicos.

Otras iniciativas obtuvieron el éxito esperado: la creación de un "pool" internacional de contratipos, de otro de circulación, la de una Biblioteca Internacional de Cinematografía que tendrá su sede en la pacífica Suiza, así como la incorporación a la FIAF de nuevos miembros, entre los cuales, además de las representaciones nacionales, se incluye la de Cinematecas especializadas. Entre estas últimas cabe destacar el Museo George Eastman de Rochester, New York, y la Cinemateca Infantil del Club Cendrillon de París, que dirige la dinámica Sonika Bo. Por otra determinación, se autorizó el ingreso de la Cinemateca Uruguaya como miembro de la FIAF; su participación en el Congreso fué muy activa y su finalidad coincide con el espíritu que anima los propósitos del organismo internacional que hoy integra.

Cambios fundamentales en la reglamentación de la FIAF establecen, a partir de este Congreso, una mayor libertad para las afiliaciones: así como antes no se permitía el ingreso de más de una cinemateca por país representado (posteriormente se elevó a dos), actualmente ha quedado establecido que podrán presentar sus candidaturas todas aquellas cinematecas que justifiquen su existencia con una actividad notoria, recayendo la preferencia en las que unifiquen mayor número de archivos particulares. Se espera que la emulación contribuya a mejorar los servicios de cada organismo miembro del cuerpo internacional.

Hubo pocas proyecciones de films; las horas de trabajo, demasiado recargadas, no permitieron mayores esparcimientos. Una sesión de films de Chaplin (Cinemateca Francesa), una de films infantiles (presentada por Sonika Bo), otra de documentales y films de arte holandés (Museo Holandés del Film y autoridades gubernamentales) y, por último, dos compendios históricos filmados, realizados por Mario Verdone y Luigi Rognoni sobre materiales cinematográficos italianos primitivos (Cinemateca Italiana de Milán y Cinemateca Nacional de Roma), constituyeron el total de las exhibiciones.

El Congreso se alegró en las recepciones delicadas ofrecidas por el Museo Municipal de Amsterdam, visitó con atención el Museo Franz Hals de Haarlem, oyó recogidamente un magnífico concierto de órgano en la Catedral de St. Bavo, escuchó inteligentes palabras de bienvenida por parte del Burgomaestre de esta última ciudad en el prestigioso ámbito del antiguo palacio municipal y brindó por diversas manifestaciones cinematográficas durante la cena servida en el refectorio del Museo que había visitado por la tarde. La hospitalidad holandesa había reiterado su discreta elegancia en todas las manifestaciones marginales, y propiciado así contactos —más extensos que aquellos permitidos en torno de una mesa de sesiones— entre todos los delegados presentes.

De estos contactos han surgido promesas de colaboración futura —algunas muy importantes— que las actas no consignan.

G. Z.

---

1) Jan de Waal, Secretario del Nederlaand Film Museum. 2) Sra. Hill, pro-secretaria. 3) Hans Wilhelm Lavies, Director del Deutsches Institute für Filmkunde. 4) Milenko Karanovish (Yugoeslavia). 5) Jean Gonnet, cineasta francés. 7) Georges Sadoul (F. I. Clubes de Cine). 8) Sonika Bo (Cinemateca Infantil Cendrillon). 9) Sra. Vasich (Yugoeslavia). 10) George Morrison (Cinemateca Irlandesa). 11) Sra. Lavies (Alemania). 12) Gontcharov (U. R. S. S.) 13) Sra. Rognoni (Italia). 14) Mario Verdone (Cinemateca Nacional-Roma). 15 Ernest Lindgren (British Film Institute y National Film Library, Londres). 16) Tuchek (Checoeslovaquia). 17) Sta. Marini (Italia). 18) Angel Zúñiga (España). 19) Giselda Zani (Cinemateca Uruguaya y Cinemateca Argentina). 20) Dr. Villa (Cinemateca Italiana-Milán). 21) Freddy Buache (Cinemateca Suiza). 22) Henri Langlois (Cinemateca Francesa). 23) Einar Lauritzen (Suecia). 24) Nyssen (Noruega). 25) Luigi Rognoni (Cinemateca Italiana-Milán. 26) (?) 27) F. Gaffery (Secr. FIAF, París). 28) Sr. Gordon (U. R. S. S.).

stanley kramer

(viene de pág. 3)

recepción de público y prensa dividió a Hollywood entre quienes atribuyeron el éxito a la habilidad o a la suerte. Después del estreno, el co-productor Glass aseguró: **"Estamos en sólida posición para financiar ahora otro film de un millón de dólares, aunque no tenemos una moneda para comprar un cigarro".**

Los títulos siguientes afianzaron la empresa de Kramer y Glass, y consiguieron, vía United Artists, una mayor distribución comercial:

Champion (El triunfador, 1948, director Mark Robson) se basó también en un relato de Ring Lardner, documentó parcialmente la corrupción del boxeo y el arribismo de su protagonista (Kirk Douglas); sus deficiencias fueron la esencial de acumular villanías y casualidades que debieron serle ajenas, y la circunstancial de que el género aparecía mejor expuesto, simultáneamente, en su similar **Set-Up** (El luchador, de Robert Wise).

Home of the Brave (Clamor humano, 1948-49, director Mark Robson) fué uno de los primeros films que enfocaron el problema negro y, por lo menos en su planteo, un ejemplo de audacia temática; es un dato muy curioso el de que la obra teatral original (de Arthur Laurents) tuviera como protagonista a un judío y fuera trasladada al cine con modificación de un prejuicio racial por otro. Como obra éste fué un film frustrado y de ocasión, con un desvío final a la psiquiatría; como impulso hacia un tema prohibido, fué un antecedente de **Intruder in the Dust** (Rencor, de Clarence Brown), **Pinky** (Lo que la carne hereda, de Elia Kazan) y **No Way Out** (El odio es ciego, de Joseph L. Mankiewicz).

The Men (Vivirás tu vida, 1949-50, director Fred Zinnemann) incorporó el drama social, postergado u oculto por el cine, de los paralíticos de guerra, su frustración psicológica, su impotencia sexual; aunque su último pronunciamiento sea el de la buena voluntad y la confianza en la vida, el planteo fué duro y denunciatorio, con un implícito alegato pacifista.

Cyrano de Bergerac (1950, director Michael Gordon) fué un curioso experimento por trasladar al cine el teatro en verso, con la única seguridad de que José Ferrer había obtenido un éxito reciente en el teatro, y de que la atracción popular de la pieza había sido insólita. Como cine es inexistente, aunque algunos fragmentos pertenecen a las palabras mejor pronunciadas alguna vez desde una pantalla.

High Noon (A la hora señalada, 1951-52, director Fred Zinnemann) es incuestionablemente la obra más lograda de Kramer: tiene unidad de acción y aun de tiempo, concentración dramática, pintura de ambiente, gran objetividad para elegir sus elementos narrativos, y un ritmo que se hace más y más obsesionante cuando se aproxima el explosivo final; la lacónica frialdad del relato le permite introducir además como contraste una pegadiza balada en su banda sonora, dando así en dos nítidos planos la acción objetiva y un comentario musical subjetivo, entre irónico y melancólico.

el próximo kramer

En esta carrera ascendente, Kramer dió relieve y prestigio a algunos de sus colaboradores, descubiertos o ascendidos a un primer plano como intérpretes (Kirk Douglas, Marlon Brando) o como directores (Mark Robson, y especialmente Zinnemann); al mismo tiempo, formó y mantuvo un grupo de producción, donde los nombres más frecuentes fueron los de Carl Foreman (libretos), Dimitri Tiomkin (música), Harry Gerstad (montaje), Rudolph Sternad (escenografía); de todos ellos, no es probable que Foreman vuelva a un primer plano, tras haberse rehusado a contestar a un comité parlamentario que investigara actividades anti-americanas y presunto comunismo. En todos los casos Kramer siguió un plan de ensayos exhaustivos, rodando luego cada film en pocas semanas, y cortando así los costos de producción. El ejemplo fué muy ponderado por Hollywood, en un momento crítico en que las economías eran indispensables; aparte la natural emulación de otros productores, el resultado fué que Kramer ascendió en la consideración pública. En 1950 se le asoció, con dos millones de dólares, el exhibidor Samuel Katz; en 1951 se firmó el contrato con Columbia, donde Kramer se compromete a hacer treinta films, durante cinco años, con facilidades de estudio y de distribución, y conservando la libertad de producir lo que crea mejor. Los primeros pasos son audaces en cierto sentido, aunque tienen la prudencia de aferrarse a libros y piezas teatrales de éxito previo, como antes contaban con el previo prestigio de Ring Lardner **(Champion)**, de José Ferrer **(Cyrano de Bergerac)** y de Gary Cooper y el género del Oeste **(High Noon)**. Entre lo que Kramer creyó mejor figura un título que ya ha trascendido a la consideración mundial y que dentro de poco estará a consideración del público uruguayo.

Death of a Salesman (La muerte de un viajante, 1951, director Laslo Benedek), sobre la aclamada pieza homónima de Arthur Miller, no es ciertamente una gran creación cinematográfica: el formidable impacto que ha producido a algunos espectadores estaba ya, íntegro, en el original para la escena, y todos los recursos de trasladar la acción a un doble tiempo y a un doble escenario, siguiendo el recuerdo o la alucinación del protagonista, se ajustan al procedimiento teatral (incidentalmente, algunos críticos teatrales objetaron a Miller que empleara procedimientos cinematográficos). Por otra parte, casi todo el film está rodado en pequeños y obsesionantes interiores, el estilo interpretativo es enfático y aun gritón como el teatro lo requería (casi todo el elenco está transportado de Broadway) y el texto mantiene su concentrada factura teatral para diálogos y situaciones. Pero éstas son las objeciones puristas que no deben subrayarse a un productor, y las alternativas eran para Kramer menos razonables: privar al público mundial de una obra moderna y polémica es ayudar a que el promedio del cine se ocupe de frivolidades; transportarla a términos más cinematográficos sería una posible adulteración, sin el permiso de Arthur Miller, y sin el talento de Alf Sjöberg para su transporte magistral de **Fröken Julie.** Parece preferible gustar la violencia del film tal como la prudencia lo dejó; por otra parte, la actuación de Fredric March es muy notable, y recibió el debido premio en Venecia, 1952.

Los títulos siguientes pertenecen a un futuro más lejano:

My Six Convicts (1951-52, dirigido por el argentino Hugo Fregonese) se basa en un libro bien vendido del psicólogo Donald Powell Wilson, que estudiara la relación entre la afición a las drogas y la criminalidad, ayudado por seis presos de una cárcel; según la crítica, el film desvía su objetivo, pero posee algunos buenos incidentes y la labor de John Beal, Gilbert Roland y Millard Mitchell.

The Happy Time (1952, director Richard Fleischer) se basa en una novela de Robert Fontaine (1945) y en un éxito teatral de Samuel Taylor (1950); pinta un retrato de familia (Bobby Driscoll, Charles Boyer, Marsha Hunt, Marcel Dalio, Louis Jourdan), con una base de Familia Hardy, más un afán sensual (la familia es franco-canadiense) más una aparente dosis de ingenio.

The Fourposter (1952, director Irving Reis) tiene como únicos intérpretes a Rex Harrison y Lilli Palmer, que discuten y narran, en diversos episodios, la vida de un matrimonio; la pieza original de Jan de Hartog, interpretada primero por Jessica Tandy y Hume Cronyn, y luego por Betty Field y Burgess Meredith, fué también un éxito teatral en Broadway, pero el film agrega dibujos (hechos por artesanos de UPA) para enlazar episodios e informar sobre el mundo que rodea a los únicos personajes y a su único escenario.

The Sniper (1952, director Edward Dmytryk) muestra el caso enfermizo de un desequilibrado que mata a mujeres morochas con una carabina, para satisfacer un complejo de su infancia; la crítica ha elogiado la labor del nuevo actor Arthur Franz y de un Adolphe Menjou sin bigote, pero la atracción del film es la de basarse en un incidente real.

Los proyectos futuros incluyen **The 5.000 Fingers of Dr. T.**, una fantasía escrita por Ted Geisel, autor de **Gerald McBoing Boing**; **The Dirty Dozen**, dirigida por Edward Dmytryk, sobre la novela **A Sound of Hunting**, de Harry Brown, autor de **A Walk in the Sun** (Un paseo al sol); **The Member of the Wedding**, sobre obra teatral de Carson McCullers, relativo a una adolescente desajustada al mundo familiar en que vive; **The Cyclists Raid**, dirigida por Laslo Benedek, libreto de John Paxton, sobre una pandilla de muchachos que asaltan una ciudad, y varios otros libros de éxito, incluyendo **The Roosevelt Story**, que podrá ser un documento cinematográfico e histórico.

Excomulgar tanta actividad porque los films son imperfectos, porque en **High Noon** sobran con certeza las damas jóvenes, o porque **Death of a Salesman** es teatral, supone una crítica exacta pero ajena a los beneficios que de Kramer se derivan: ideas nuevas, estrellas que sean también capaces intérpretes (Ferrer, Gary Cooper, Fredric March), autenticidad para presentar ambientes y aun conflictos. Realizar esa tarea con ciertas realistas concesiones (y sin que nadie se prostituya en la demanda) parece mejor que no realizarla; saber que Hollywood imita a Kramer es noticia satisfactoria.

H. A. T.

cine universitario del uruguay

ciclo de exhibiciones 1952

cartelera noviembre

49 martes 4
Il Cappello a Tre Punte, Italia, 1934, realización de Mario Camerini, y **Acciaio**, Italia, 1933, realización de Walter Ruttmann.

50 domingo 9
La Tavola dei Poveri, Italia, 1932, realización de Alessandro Blasetti.

51 miércoles 12
Gli uomini, che mascalzoni (Qué sinvergüenzas son los hombres), Italia, 1932, realización de Mario Camerini.

52 viernes 14
La joie de vivre, Francia, 1934, dibujos animados de Hector Hoppin y Anthony Gross; **Coalface**, Inglaterra, 1936, realización de Alberto Cavalcanti; **Spionen**, Alemania, 1928, realización de Fritz Lang.

53 martes 18
Dura Lex (A la sombra de la horca), URSS, 1926, realización de León Kulechov; **El acorazado Potemkin**, URSS, 1925, realización de Sergio M. Eisenstein.

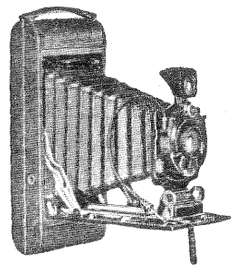
54 martes 25
Le mariage de Chiffon (El casamiento de Chiffon), Francia, 1941-42, realización de Claude Autant-Lara.

55 viernes 28
Les anges du peché (Los ángeles del pecado), Francia, 1943, realización de Robert Bresson.

inspiración

Los departamentos de libretos están siempre a la búsqueda de nuevos temas. Estos pueden ingresar de varias maneras. Uno de los muchachos quizás piensa algo por sí mismo, y entonces se llama un argumento original. O quizás una obra famosa, o una novela, parece una buena base para un film, y la conferencia comienza a trabajar para delinear un tratamiento, y elegir una estrella. O quizás la estrella ya está contratada, con salarios flotantes, a menos que se encuentre un vehículo apropiado para explotar su talento. O quizás las mismas estrellas encuentran el libreto y eligen a los intérpretes secundarios. Alguna vez un famoso autor es contratado para conferenciar con los muchachos del libreto, o para esperar sin molestias en los bungalows y oficinas de Hollywood a fin de que su nombre aparezca como colaborador en los títulos cuando el film se completa. O quizás todo esto es difamación.

(Roger Manvell, en FILM, Penguin Books, 1950.)



LA CAMARA FOTOGRAFICA ES EL COMPLEMENTO INDISPENSABLE PARA SUS EXCURSIONES

VEA EL EXTENSO SURTIDO QUE LE OFRECE

ANDRES FORNIO & Cía.

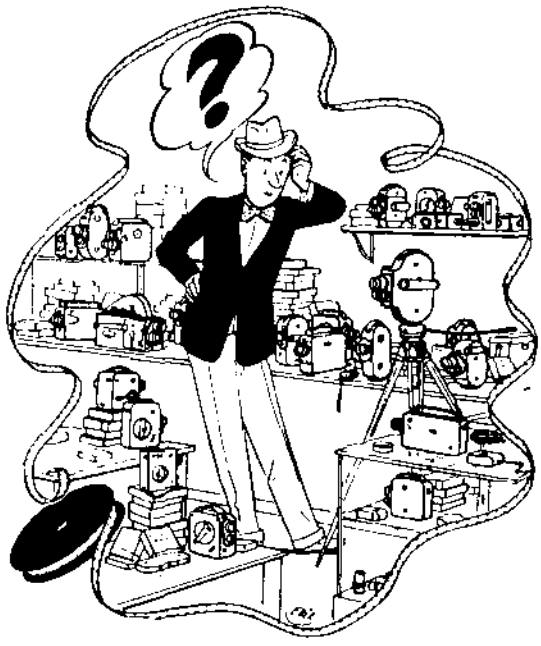
Avda. 18 de Julio, 1022
Frente a la Diagonal Agraciada

cine estudio
salgado

PASAJE PALACIO SALVO
Entre piso — Montevideo
Teléfonos: 40 38 06 - 9 16 97
Dirección Teleg.: "Brasal"

SONORIZACION — FILMACIONES
EFECTOS ESPECIALES — REVELADOS
DIBUJOS ANIMADOS — COPIAS
COMPAGINACION — TITULOS

productores de "noticiero deportivo"



Su problema

DE FOTO Y CINE
TENDRA FACIL SOLUCION
EN NUESTRO EXTENSO
Y VARIADO SURTIDO

Hemos recibido película virgen en todos los tipos y formatos

16 mm.

30 mts. Super XX	$	21.00
30 " Super X Kodak-Pathé.	"	21.00
30 " Kodachrome	"	29.00
15 " Super XX	"	12.15
Magazine Super X o Super XX	"	16.75
" Kodachrome	"	20.50

8 mm.

Rollo Super X	$	9.00
" Kodachrome	"	10.65
Magazine Super X	"	10.50
" Kodachrome	"	13.25

ROLLOS PATHE 9 y ½ mm. EN BLANCO Y NEGRO Y EN COLOR

En todos los precios está incluído el revelado del film

FOTO-MICRO
RIO NEGRO 1370

TELEF. 95516
MONTEVIDEO

Imp. "Rongal" - Tel. 8 54 36